المملكة العربية السعودية

وزارة التعليم العالى

جامعة أم القرى

كلية التربية – قسم التربية الفنية

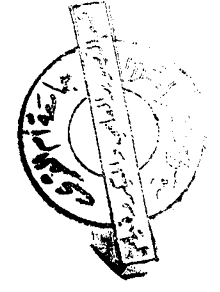
مكة المكرمة



٣٠١٠٢٠٠٠٠٠٢٥٠٨

٠٠٠١٣١

القيم الجمالية والنظم البنائية لمختارات من العناصر النباتية والإستفادة منها فى مجال التصميم الزخرفي



اعداد الدارسة

آمال عمر بن عبدالحفيظ بن مليح



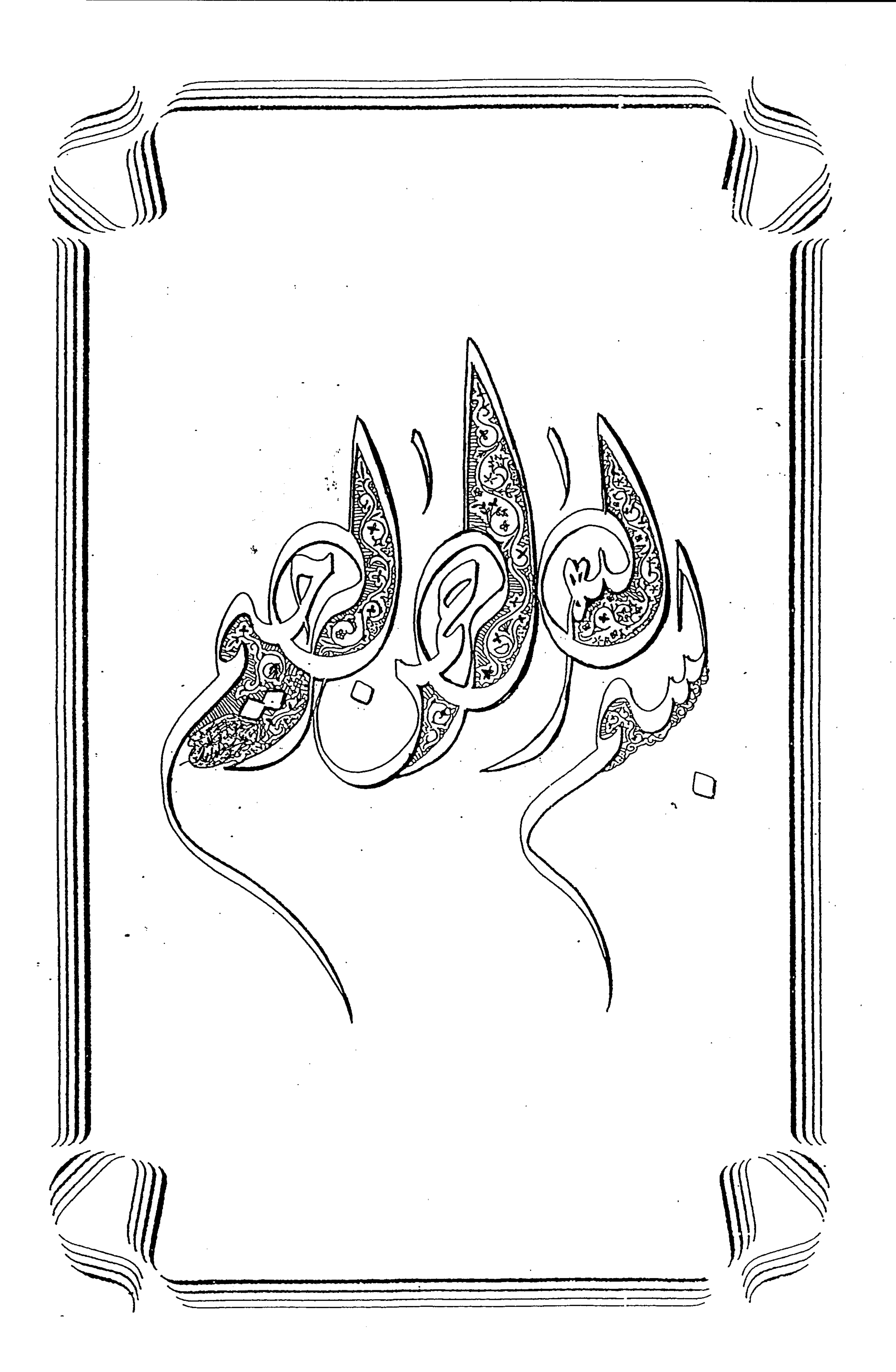
إشراف الدكتورة

أمينة محمود كمال عبيد

أستاذ الخزف المشارك بقسم التربية الفنية

دراسة مقدمة إلى قسم التربية الفنية فى كلية التربية بجامعة أم القرى كمتطلب تكميلى لنيل درجة الماجستير فى التربية الفنية (تخصص التصميم الزخرفى)

١٤١٤هـ - ١٩٩٤م


بسم الله الرحمن الرحيم

ملخص الرسالة

موضوع الدراسة : "القيم الجمالية والنظم البنائية لمختارات من العناصر النباتية والاستفادة منها في مجال التصميم الزخرفي".

اسم الدارسة : آمال عمر عبدالحفيظ بن مليح.

تهدف الدراسة إلى تنمية الوعي الإدراكي لدارسي الفن من خلال توسيع وتعميق مدى الرؤية لمفردات البيئة المحيطة، حيث تناولت الدراسة أشجار النخيل كعنصر زخرفي وأمكانية الاستفادة منها في إنتاج تصميمات زخرفية جديدة ومبتكرة.

وقد اتبعت الدراسة المناهج الوصفي والتحليلي والتطبيقي ، حيث قامت بدراسة وصفية وتحليلية لمختارات من أشجار النخيل للتعرف على نظامها البنائي واستخلاص علاقتها التشكيلية وقيمها الجمالية.

بالإضافة إلى دراسة وتحليل بعض التصميمات الزخرفية من التراث الإسلامي، ومن أعمال الفنانين المعاصرين الذين اشتملت أعمالهم على النخلة كعنصر زخرفي. ثم عرضت الدراسة تجربتها الشخصية التي أجرتها وقد توصلت الدارسة إلى مجموعة من النتائج الخاصة والعامة من أهمها :

- إن الإبداع والابتكار من ثمار الخيال الفني الذي يستخلص معطياته من حصيلة الرؤية البصرية المتعمقة والانفعال الذاتي المتفاعل مع هذه الرؤية.
- إن تناول عناصر النخيل المختارة أو أجزاء من هذه العناصر مع تغير المداخل الزخرفية في تناولها ساعد على إعطاء إمكانات أوسع من المفردات التي أمكن الإفادة منها في عمل تصميمات زخرفية برؤي جديدة.

وقد أوصت الدارسة بتعديل نمط تناول مناهج التربية الفنية بالمدارس لعناصر الطبيعة وخاصة النخيل لصلته بالبيئة الطبيعية بالمملكة، وذلك من خلال إعداد برنامج يستثمر مثل هذه الدراسة في تنمية الوعي الإدراكي لدى الطالبات من أجل رفع القدرات الإبداعية والابتكارية لديهن.

الباحثة	المشرفة	يعتمد
آمال عمر عبدالحفيظ بن مليح	د. أمينة محمود كمال عبيد	عميد كلية التربية
		د. حسن بن علي مختار
التوقيع:	التوقيع:	التوقيع:

أهـــــــداء

إلى من غمرتني بفيض حنانها وحبها ...

إلى من أضاءت أمامي الطريق...

ألى من تحملت ومازالت تتحمل...

إلى من أعطتني ... ومازالت تعطيني بسخاء دونما إنتظار...

إلى من أدين لها بالفضل...

إلى الحب الصادق والمشاعر الصادقة...

إليك والدتي

أهدي رسالتي.

الباحثة

شكر وتقدير

"ولئن شكرتم لأزيدنكم"... لله الحمد والشكر، حمداً يليق بجلاله وعظمته علـى أن وفقـني في إستكمال هذا البحث، آملة أن اكون قد وفقت بهذا الجهد المتواضع.

ولايسعني إلا أن أتقدم بالشـكر والتقدير والامتنـان للأستاذة الفاضلـة المشـرفة على الرسـالة الدكتورة/ أمينه محمود كمال عبيد أستاذة الخزف المشارك بقسم التربية. فلقد كان لأفكارها وآرائهـا العلمية وإرشادتها الحكيمة وتوجيهاتها السديدة ومسـاعدتها الـتي لا حـدود لهـا مـا تقصـر عبـارات الشكر عن الوفاء بحقه، وا لله أسأل أن يجزيها عني خير الجزاء.

كما أتوجه بالشكر والتقدير إلى أساتذتي أعضاء لجنة التحكيم والمناقشة سعادة الدكتورة ليلـى السنديونى وسعادة الدكتور على المليجى لتفضلهم بقبول مناقشة الرسالة.

ولايفوتني أن أتقدم بالشكر والتقديـر والعرفـان بـالجميل للأستاذة الفاضلـة الدكتـورة / عبلـة حنفي عثمـان المشـرفة السـابقة علـى خطـة البحـث، لمـا قدمتـه مـن عـون صـادق وجهـد مشكور ومساعدتي في الحصول على بعض المراجع العلمية.

كما أتقدم بوافر الشكر والتقدير إلى الأستاذة / ماجدة عرابي عضو هيئة التدريس بقسم التربية الفنية، على حسن تجاوبها وتعاونها الصادق خلال تطبيق الدراسة الاستطلاعية.

وأتوجه بالشكر والتقدير لإخواني / المهندس خالد، ومحمد، وأحمد لما قدمـوه مـن مسـاعدات طوال فترة إعدادي لهذا البحث.

كما لا يفوتني أن أتوجه بالشكر والعرفان بالجميل لكل من ساهم بفكـرة أو مسـاعدة بتقديـم المراجع أثناء إعداد البحث. جزاهم ا لله جميعا عنى خير الجزاء.

﴿وأنزل ا لله عليك الكتاب والحكمة وعَلمك ما لم تكن تعلم، وكان فضل ا لله عليك عظيما﴾

الآية ١١٣ من سورة النساء

قائمة المحتويات

فهرس الاشكال

الفصل الأول

«موضوع الدراسة»

المقدمة:

بات من المسلمات فى عالمنا المعاصر اختلاف رؤية الإنسان لكل ماحوله من أمور الكون الفسيح، سواء كانت هذه الرؤية استشعاراً بما يحيط به من حقائق بجسده أو قضايا وأمور تباينت فيها وجهات النظر. كلٌ يراها وفق معطياته واهتماماته ودرجة تمحوره حول ذاته.

إلا أن مايعنينا فى هذا البحث هو الرؤية الفنية لما يحيط بنا من طبيعة تنبض بقدرة وإبداع الخالق جل وعلا. ويندرج تباين هذه الرؤية مابين ضعف الإدراك أو سطحية الرؤية إلى التأمل والاستبصار بكل ماتنطق به نعم الخالق، في إبداعه لهذا الكون.

فالطبيعة بهيئاتها اللانهائية تعد مصدراً من مصادر الرؤية الفنية وإثراء الإنتاج الفكري والفنى، لما يتوفر فيها من نظم بنائية وقيم جمالية لأشكال الكائنات الطبيعية. ولما كانت هذه النظم متوافرة فى الطبيعة «فإنه يمكن التعرف عليها ورؤيتها عن طريق الإدراك البصرى الذي هو نتاج عملية الرؤية البصرية والعوامل الذاتية، فالإدراك هو نتاج نهائى لعملية تفاعل الإنسان مع العالم المحيط به» (جيرم، ٣٤، ص٣٣).

لذلك نبهنا الخالق إلى رؤية إعجازه فى كل ما حولنا من مخلوقات وكائنات، ومن كلمات الله التي تدعو الإنسان الى استخدام عينيه ليرى وتلفت نظره قائلة «ألم تر»، «أفرأيت»، «أرأيتم»، «أفلا تبصرون»، «قل سيروا في الأرض فانظروا». وما هذه الايات إلا قليل من كثير تدعو الإنسان أن يعي ويدرك هذا الكون الذي أحكم خلقه وأبدع نظامه. فتأمل الطبيعة هو تبصر في قدرة الخالق الأعظم.

وقد قدم لنا العلم الحديث بأبحاثه واجتهاداته بعضا مما نبهنا إليه الكتاب الكريم. فقد ذكر فى عثمان عن أتانيف Atteanive في دراسته عن الإدراك البصري «إن عملية تلقي المعلومات في مجالنا المرئي تزيد بكثير عما نستخدمه بالفعل فشبكية العين تقوم بتسجيل ما لا يقل عن أربعة ملايين مخروطي ضوئي، لكننا رغم ذلك لا ننتبه إلى معظم هذه المرئيات ولا ندرك إلا ما نوجه إليه انتباهنا». (عثمان، ٦٣، ص١٠)

وقد وضح جومبريش (Gombrich, 88, p36) بأن فهـم النظـام الطبيعي وإمكانيـة إدراكـه لا يأتي بمجرد النظرة السطحية المتعجلة، حيث بين أن هناك عدة مستويات للرؤية الطبيعيـة، وأن هـذه المستويات يختلـف كـل منـه عـن الآخـر، فهنـاك الرؤيـة «Seeing» والنظـرة «Looking» والانتباه «Attention» والقراءة «Reading». والمستوى الأخير هو المستوى المطلـوب لدارسى الفـن، لأنـه يتضمن الرؤية التحليلية القائمة على قراءة كل ما تحتويه الأشكال المرئية من نظم وقيـم، وهـو الأمـر الذى يجب أن تتجه إليه رؤية الفنان الحق للطبيعة.

فالطبيعة دائماً وأبداً أهم مصدر من مصـادر الرؤيـة الفنيـة وإثـراء الإنتـاج الفكـري والفنـى، والتأمل فى قدرة الخالق عز وجل. وجذور الفن الأولى قد نبتت من أعماق الطبيعـة فـأثمرت أعمـالاً فنيه رائعة تبدو قريبة أحياناً من الأشكال الواقعية الطبيعية، وأحياناً أخرى محورة وبعيدة عنهـا. كمـا استعان الفنان بكل ماوقع عليه نظره من أشياء طبيعية، حيوانية كانت أم نباتية، واختلف أسلوبه فـى تناول محتويات الطبيعة باختلاف الزمان والمكان الذي يعيش فيه.

ولقد تمكن الفنان من الوقوف على كثير من الأسرار العميقة للطبيعة فلم تعد النظـرة للطبيعـة بمعناها البصري الفوتوغرافي أو الالتزام بتمثيل الواقع وفقاً للمظاهر المحسوسة بالعين المجردة بل تعـدى ذلك إلى آفاق رحبة وعميقة، ومن أهم ماكشفت عنه المعرفة الحديثة حـول مفهـوم الطبيعـة هـو أن كل الموجودات متوقفة على قوانين جوهرية تسري في بنيتهـا وتنظـم علاقاتهـا واتسـاقها (دسـوقي، ٤١، ص١٥). فالطبيعة هى المصدر الأول لكافة الأسـس التشـكيلية التـى تقـوم عليهـا الابتكـارات الفنية، فالنظم البنائيه التى خلقها الله عز وجل في النبات ليسـت بـالأمر اليسـير، ولايمكـن إدراكهـا بمجرد النظرة العابرة بل تحتاج إلى دراسة واعية لها، ولما تحويه من قيم لاحصر لها.

وعلى الرغم من ثراء وتنوع الأشكال الطبيعية التي يتعامل معها الفرد يومياً والتي تحوي نظمـاً نباتية تتضمن قيماً جمالية وفنية إلا أنـه لا ينتبـه إلى مواطـن الجمـال فيهـا، لإنشـغاله الدائـم ولنظرتـه العابرة السطحية المألوفة للطبيعة. «وقد أثبتت سيكولوجية الإدراك أن اكتساب العـادات الإدراكيـة المعتادة لاتمكن الفرد من التعامل بكفايـة مـع مـايراه، سـواء كـان ذلـك بكيفيـة أو بكميـة مـايرى» (عثمان، ٦٢، ص١٤). وقد أكدت جون ماكفي (Mcfee, J., 93, p26-30) علـى أهميـة دراسـة

عيوننا على ما حولنا فقد تعمى معرفتنا السابقة كحقيقة إدراكنا للحقائق الموضوعية في النظم الطبيعية للأشكال المرئية فترانا لا نستجيب لها رغم استقبال عيوننا لهذه الحقائق». (Mcfee, J., 93, p26-30)

ومعظم الابحاث تشير الى أن معظم معلوماتنا عن العالم الخارجى تأتينا عن طريق حاسة الإبصار (أبو حطب، ٢، ص٩). وتقوم العين بما يسمى بعملية الإدراك البصري. «...ولذا نالت عملية الإدراك البصرى إهتماما كبيرا من علماء الإدراك. ويمكن القول إن مايربو عن ٩٠٪ من معلوماتنا تأتى عن طريق حاسة الإبصار» (عثمان، ٦٣، ص٧). وعليه تصبح عملية توجيه منظور الرؤية لتوظيف واستثمار حواسنا البشرية أهم وأخطر القضايا التى يجب أن يتبناها المربون بشكل عام ومعلموا التربية الفنية بشكل خاص. فإذا كان الاستشعار والتأمل والاستبصار لحقائق الكون وإعجاز الخالق حقاً لكل إنسان فهو واجب تمليه طبيعة معلم التربية الفنية ورسالته فى مجتمعه.

ويتعدى دور معلم التربية الفنية هنا حدود المهام التقليدية ليصل بالنشء الى مرحلة التعمق فى استيعاب معطيات الكون الفسيح، الذي تتضاعف، مع تأمله وتعمقه فيها، درجة إيمانه وفهمه لعظمة الخالق جل وعلى.

ولهذا فقد لفتت معظم الدراسات نظر العاملين في مجال التربية الفنية إلى ضرورة توجيه اهتمام التلاميذ إلى كيفية الرؤية الصحيحة للطبيعة وإدراكها، بناء على تنمية وعيهم الإدراكي الذي يتغلغل الى إدراك حقيقة وفهم طبيعة بنائها وتركيبها، كما لفتت نظر الفنان إلى ضرورة تأمل الأشكال الطبيعية وتفحص ما تتضمنه من قيم جمالية، والانتباه إلى كل ما حوله والذي يقع في مجاله الإدراكي لتوجيه شعوره إلى الموقف الإدراكي ككل، أو نحو أجزائه مما يزيد في محصلته الإدراكية.

ومن هنا فقد رأت الباحثة أهمية زيادة المحصلة الإدراكية للمتعلمين من خلال توجيه منظور الرؤية لديهم، إنطلاقاً من تجربتها الشخصية كمعلمة فى مجال التربية الفنية، هذا من جانب. أما الجانب الاخر، فقد استشعرت الباحثة مكانة الحياة النباتية بشكل عام فى إطار منظور الطبيعة ككل والنخيل بشكل خاص، بما له من مكانة متميزة في تراث وحاضر ومستقبل المملكة، بالاضافة الى أهميته الاقتصادية كأحد المحاصيل الرئيسية للمملكة. ولا أدل على مكانة النخيل من اتخاذه عنصراً

أساسياً في شعار علم المملكة، والنخيل رغم مايبدو للوهلة الأولى من تماثله، إلا أنه يملك كل مقومات وخصائص الحياة النباتية من تنوع فى الهيئة والشكل والسمات والقيم الجمالية.

مشكلة البحث:

استشعرت الباحثة خلال عملها كمعلمة للتربية الفنية أن هناك موضوعاً موحداً يواجه طالبات المدارس بمراحلها المختلفة خلال دراستهن لمادة التربية الفنية ألا وهو رسم أشجار النخيل. وذلك إنطلاقاً من ارتباط منهج التربية الفنية بالبيئة المحلية. إلا أن النتائج التى لاحظتها الباحثة وأكدتها الدراسة الاستطلاعية* التى قامت بها على عينة من طالبات المرحلة المتوسطة، قد أكدت على أن تناول الأشكال الطبيعية كالنخيل يظل تناولاً سطحياً تقليدياً يقوم على العناصر المحفوظة لدى الطالبات، مما يجعلها آلية ومتكررة تنأى بهن عن الابتكار والإبداع. مما يمكن معه بلورة عناصر المشكلة فيما يلي :-

- رؤية سطحية تقليدية لعناصر الطبيعة تقف عند حد الأشكال الظاهرة المحفوظة.
- ضعف العائد من هذه الرؤية، والذي ينعكس فى الحد من معدلات استشعار القيم الجمالية للطبيعة والبيئة المحيطة.
- تقلص الأفكار والقدرات الإبداعية المستلهمة من الطبيعة.
- ضعف الناتج الإبداعي والابتكارى فى الأعمال الفنية المرتبطة بالطبيعة.

أهداف البحث:

يهدف هذا البحث إلى :

دراسة أشجار النخيل من خلال مدخلين أساسين هما الطبيعة والتراث بالاضافة الى نماذج من الاعمال الفنية المعاصرة وذلك لتحقيق الأهداف التالية :

- تنمية الوعي الإدراكي والقدرة الإبداعية لدارسى التربية الفنية من خلال توسيع وتعميق مدى الرؤية لمفردات البيئة المحيطة.

---

* ملحق رقم (١)

- استخلاص العلاقات التشكيلية والقيم الجمالية لمختارات من العناصر النباتية لبعض أشجار النخيل.
- التعرف على القيم الجمالية والأساليب التشكيلية للعناصر النباتية التى اتسمت بها الفنون الزخرفية الإسلامية من خلال تحليل بعض النماذج التاريخية.
- استثمار نتائج الدراسة فى إنتاج مجموعة من التصميمات الزخرفية المبتكرة (تجربة شخصية للباحثة).

حدود البحث:

اقتصرت حدود هذه الدراسة على مايلي :-

- دراسة وتحليل النظام البنائي والقيم الجمالية لمجموعة مختارة من العناصر النباتية «العائلة النخيلية» ونظراً لكثرتها تم اختيار نوعين منها هما نخيل البلح Palmdate ونخلة الزينة بالميرا Palmyra حيث تناولت الباحثة بعض الأجزاء من كل منهما فمن نخيل البلح اختارت أربعة أجزاء هي :

١- السعف ٢- العرجون ٣- الزهرة ٤- الثمرة.

ومن نخلة الزينة اختارت جزأين هما : ١- الساق ٢- الأوراق.

- دراسة وتحليل مختارات من التراث الإسلامى التى تناولت النخيل كعنصر زخرفى.
- دراسة وتحليل مختارات من أعمال الفنانين المعاصرين الذين تناولوا النخيل كعنصر زخرفى.
- اقتصرت تجربة البحث على تجربة شخصية للباحثة.
- تنفيذ جميع التصميمات الزخرفية باللونين الأسود والأبيض.

تساؤلات البحث:

- ماهي الأسس البنائية والقيم الجمالية المستخلصة من دراسة وتحليل أشجار النخيل فى الطبيعة وفى التراث؟.
- هل يمكن الإستفادة من العلاقات التشكيلية المستخلصة من تحليل النظام الجمالي للعناصر النباتية في إنتاج تصميمات زخرفية مبتكرة تثري مجال التصميم الزخرفي؟.

منهج البحث:

اتبعت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي، والمنهج التطبيقى حيث إنها قامت بدراسة وصفية وتحليلية لمختارات من العناصر النباتية الطبيعية (أشجار النخيل) وتحليلها للتعرف على نظامها البنائي

واستخلاص ما بها من علاقات تشكيلية وقيم جمالية، بالإضافة إلى دراسة وتحليل بعض الزخارف الفنية النباتية من التراث، للتعرف على نظمها التشكيلية وقيمها الفنية. كما قامت باختيار وتحليل مجموعة من الاعمال الفنية المعاصرة، التى كانت النخلة أحد عناصرها الزخرفية الأساسية.

كما اتبعت الباحثة المنهج التطبيقى من خلال التجربة الشخصية القائمة على نتائج الدراسة السابقة.

أهمية البحث:

ترجع أهمية هذا البحث الى :-

- توسيع مدى وعمق الرؤية لعناصر الطبيعة بالإضافة إلى توضيح مداخل جديدة لتناول هذه العناصر الطبيعية النباتية ممثلة فى أشجار النخيل كأحد المصادر الخصبة للتصميمات الزخرفية، ومن هنا ترى الباحثة أن هذا البحث يمكن أن يساهم فى تنمية الرؤية البصرية التى تعد أساساً لإثراء مجال التربية الفنية بشكل خاص والذوق العام بشكل أشمل، فعن طريقها تنمو قدرات الفرد وخبراته من خلال المشاهدة الواعية لعناصر الطبيعة.
- المساهمة في زيادة الاستبصار بثراء الزخارف النباتية مما يساعد على اتساع وتنوع منظور الرؤية الفنية لدارسي الفن.
- المساهمة فى الكشف عن النظم البنائية والقيم الجمالية لأشجار النخيل مما يثرى مجال التصميمات الزخرفية في التربية الفنية، وذلك من خلال العلاقات التشكيلية التي تربط بين عناصر ومكونات النبات ككل، أو القوانين الخاصة بكل جزء فيه كالجزع، والورقة، والعرجون، والزهرة، والثمرة، مما يساعد على إكتشاف إبداعات ورؤى جديدة للقيم الجمالية المتضمنة في جنبات الطبيعة كالإيقاع، والخط، والملمس، ونظم التكرار، والتي تظهر في اطراد أجزاء النبات وتتابعها، والتي تعطي نمطاً خاصاً يعد من خصائص نمو الأشكال النباتية وتكاثرها.
- يمكن أن يعالج هذا البحث افتقار الدراسات العربية- فى حدود علم الباحثة- إلى أى دراسة خاصة عن أشجار النخيل- رغم توافر اشجار النخيل في كل بيئة- فلم تختص أى دراسة بدراستها من الزاوية التشكيلية، بل اقتصرت الدراسات على أساليب استخدام الخامات الطبيعية لأشجار النخيل كخامات قابلة للتشكيل في مجال الأشغال الفنية، و لم تنظر إليها كقيمة تشكيلية في حد ذاتها يمكن الإفادة منها في مجال التصميم الزخرفي.

- يمكن أن يسهم هذا البحث فى الرقى بمستوى الرؤية ونمطها لدى الناشئين مما يستجيب ودعوة التفكير والتأمل فى خلق الله، ويكسبهم عادة عمق الإدراك لكل مايعن لهم من قضايا وأمور.

- يمكن أن يسهم هذا البحث في تنمية القدرة الإبداعية لدارسي التربية الفنية.

إجراءات البحث:

للإجابة عن تساؤلات هذا البحث تتبع الباحثة الخطوات التالية :-

- استعراض الدراسات السابقة ذات الصلة بموضوع البحث فى محاولة للتعرف على بعض الأسس البنائية والتحليلية والقيم الجمالية للعناصر النباتية، وذلك بالعمل على المحاور التالية :

أ- دراسات تناولت الزخرفة النباتية في التراث الإسلامي.

ب- دراسات تناولت النظام البنائي للنبات من خلال تحليل الرؤية البصرية والمجهرية.

- التعرف على النظم التشكيلية والقيم الجمالية للعناصر النباتية الزخرفية من خلال :

أ- تحليل مختارات من الأعمال الفنية الإسلامية التى استخدمت النخلة.

ب- تحليل مختارات من أعمال الفنانين المعاصرين الذين تناولوا النخلة في أعمالهم.

- دراسة تحليلية لبعض أنواع النخيل على النمط الموضح بحدود البحث للوصول إلى الأسس البنائية والقيم الجمالية لها.

- توظيف نتائج الدراسة التحليلية ونتائج الدراسات السابقة فى صياغة تجربة الباحثة الشخصية.

- تحليل نتائج التجربة الشخصية ومناقشتها.

مصطلحات ومفاهيم البحث:

القيم الجمالية "Aesthetic Values" :

يذكر صليبا «أن القيمة مرادفة للثمن إلا أن الثمن قد يكون مساوياً للقيمة أو زائداً عليها، أو ناقصاً عنها والقيمة تطلق على كل ماهو جدير باهتمام المرء وعنايته» (٥٦، ص٢١٢).

كما يعرف اللقانى القيم بأنها «محصلة تفاعل الإنسان بإمكاناته الشخصية مع متغيرات اجتماعية وثقافية معينة، وأنها محدد أساسي من المحددات الثقافية للمجتمع» (٣٠، ص١٢).

ويعرف أبو ريان القيم بأنها «مُثل فوق الحس والعالم الحسي، وهي مصدر الالتزام الفني أو الجمالي والالتزام الخلقي، في إطار مبعث القيم الحق والخير والجمال. كما يعرفها أيضاً بأنها تتحدد وفقاً لثلاثة عناصر مترابطة هي الفنان، والعمل الفنى والمتذوق للعمل الفنى.» (٣، ص٨)

تعرف موسوعة جرولير الجمالية كفلسفة تميز الظاهرة الجمالية بشكل عام كما فى الطبيعة أو فى المظاهر الثقافية وكالعلوم والرياضيات مروراً بالفن باعتباره جمالاً فقط.(Grolier Academic. Encyclopedia, 89, p130)

ويذكر سنتيانا Santayana (٣٥، ص١٩) بأن الأحكام الجمالية مدارها القيم التى يضيفها الإنسان، لأن الحكم الجمالي قائم على خبرة مباشرة بالحسن ولايستهدف غاية سوى المتعة المباشرة التى تنتشى بها نفس المشاهد.

ويذكر سالم القيم الجمالية بأنها «أساليب وقواعد تحدد الغايات أو الوسائل التي يتعين على الفنان أو المدرسة الفنية أن تلتزم بها فهي كموجه للتعبير الفني.» (٥٠، ص٤١)

وتقصد الباحثة بالقيم الجمالية : أنها جملة من المعايير تتضمن صفات وخصائص العمل الفنى وقواعد وأساليب تشكيلة كالإيقاع والخط والاتزان... الخ وترتبط بمفاهيم التذوق الفنى، والتى يمكن فى ضوئها أن يصدر الناقد حكمه على قيمة هذا العمل.

النظام "System" :

يعرف صليبا (٥٦، ص٤٧١) النظام بأنه الترتيب أو الاتساق، والنظام بالمعنى العام أحد مفاهيم العقل الأساسية ويشمل الترتيب الزماني والترتيب المكاني الترتيب العددي، والقوانين والغايات، والقيم الأخلاقية والجمالية.

ويعرف عبدالحميد وعبدالرزاق النظام بأنه «تجميع لعناصر أو وحدات تتخذ شكل أو اخر من أشكال التفاعل المنظم والاعتماد المتبادل». (٦٠، ص٣٨٢)

ويعرف السلمي النظام بأنه «الكيان المتكامل الذي يتكون من أجزاء أو عناصر، متداخلة تقوم بينها علاقات تبادلية من أجل أداء وظائف وأنشطة تكون محصلتها النهائية بمثابة الناتج الذي يحققه النظام كله.» (٢٢، ص٣٢)

ويعرف مرسي النظام بأنه «مجموع العلاقات المرتبطة والأجزاء المتصلة ومتعلقاتها فى تفاعل متبادل وتتخذ في اتجاهها نحو هدف واحد.» (٧٦، ص١٧٩)

يعرف البورت Allport النظام «بأنه تنظيم كلي محدد بعناصر ديناميكية تتداخل، وبينها علاقات تبادلية مستمرة طبقاً لقوانين معينة، هي فى مجموعها خصائص مشتركة تميزها عن غيرها فى النظم أو لها نشاط خاص يجعلها متكاملة ووحدة واحدة.» (82, p428)

وتقصد الباحثة بالنظام بأنه : كيان عام تترابط عناصره ومكوناته في تفاعل منظم لخدمة الشكل العام.

البنائي "Structural" :

عرف ريد Read البنائي بأنه «الفكر الذي يعنى فى محتواه المركب الكلى للعلاقات الإنسانية مع الحياة، وأسلوب التفكير والعمل والإدراك والمعايشة، وأن أى شئ فى الحياة في اتجاه النمو والاتساع والتطور هو بنائي.» (عبدالحليم، ٥٨، ص٤٨٠)

كما اهتم البنائيون فى أعمالهم بحساب العلاقات الرياضية عند بناء الشكل، والبنائية تؤكد ضرورة العلم والمعرفة والفكر كدعامة لكل إنتاج. أى أنها التفكير والعمل والإدراك والمعايشة والتطور والنمو.

كما عرف جابو Gabo الفكر البنائي بأنه أول الحركات الفنية التى نادت بقبول عصر العلوم كأساس لعالم مدركات الحياة الإنسانية الظاهرة والباطنة، إذ أنه اعتبر الطبيعة والحياة يخفيان نوعية لانهائية من القوى والمظاهر التى لاترى مجردة، وأن تلك القوى تعد أكثر أهمية، ويجب التعبير عنها وتثبيتها بصورة ليست نابعة فقط عن طريق المنطق ولكن عن طريق الإدراك والمشاعر المباشرة نحو الطبيعة والحياة. (عبدالحليم، ٥٨، ص٤١٤)

النظام البنائي "The Structural System" :

عرف خليل النظام البنائى في مجال الخط بأنه «صفات الحرف المتعلق بصورته الشكلية وما يتعلق بها في وجود عنصر الحركة في شكل الحرف، ونسبته وتناسبه طولاً إلى عرضاً، ومدى استخدام عناصر زخرفية ملحقة بالحرف ودرجة قابلية الحرف للتركيب». (٣٩، ص٩)

وعرف الخولي (١٥، ص٢٤) النظام البنائى في النبات بأنة نابع من تراكيب النباتات ومسارات تكويناتها ونموها التى اتخذت كنماذج للنسق والنظم، واستفيد من تشكيلاتها البنائية كحلول للتكوين والتصميم فى مجال الإبداع الفني.

وتقصد الباحثة بالنظام البنائي ذلك النمط التركيبي لأشجار النخيل ومايحويه من عناصر وأجزاء متداخلة، ذات علاقات متبادلة ونظام تكوينه وشكله الخارجي، ونسبته وتناسبه طولاً وعرضاً، حيث يستفاد من تشكيلاته البنائية فى مجال التصميم الزخرفى مع مراعاة الباحثة أسس التصميم المتنوعة كالإيقاع والتكرار والنسبة والتناسب والاتزان.

التصميم الزخرفي "Ornamental Design" :

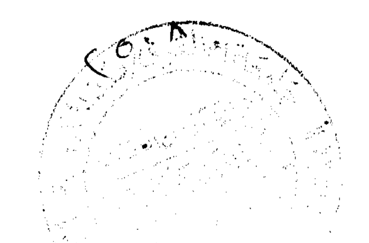
كما تعرض قاموس اكسفورد للتصميم على أنه تخطيط لغرض معين أو خطة تمت فى العقل لشيء ما بغرض تنفيذه. (Harold, 90, p)

ويعرف سكوت Scott (٥١، ص٥) مفهوم التصميم في مجال الفنون بأنه «العمل الخلاق الذى يحقق غرضه».

وذكر عبدالحليم ورشدان (٥٩، ص٩) أن عملية التصميم تعتمد على قدرة المصمم على الابتكار لأنه يستغل ثقافته وقدرته التخيليه ومهارته فى خلق عمل يتصف بالجدة، ولأن التصميم عمل مبتكر يؤدي الى تحقيق الغرض أو الوظيفة التى وضع من أجلها.

وقد أكد نفس المعنى زكي بقوله «فعملية التصميم تأتي عن طريق دراسة واعية، وملاحظة دقيقة ويكون التصميم نتاجا لفكرة مسبقة وضعها المصمم ليصل إلى نتيجة عقلية، يحلل ويفسر ويصيغ الشكل ليكشف نظم وعلاقات جديدة، أو لتوضيح نظم موجودة بالفعل.» (٤٩، ص١١٣)

ويعرف نورمان Norman (94, p10) التصميم بأنه عملية تحتاج لممارسة مستمرة بهدف التوصل لشكل أو تحقيق نمط أو وجهة نظر.



عرف البسيوني (١٢، ص٥٣-٥٥) التصميم بأنه من أهم صفات العملية الابتكارية، ويقصد به صياغة العلاقات التشكيلية بإحكام واع يخدم بناء العمل الفني، كما يتضمن التصميم معنى التكوين، ويرتبط معناه بالمصطلحات الفنية على أنها التخطيط العام، أو الفكرة الكلية للعمل الفني.

ويعرف كل من حمودة (٣٦، ص٩٨)، وشريف (٥٤، ص١١) التصميم الزخرفي بأنه ترجمة لموضوع معين بفكرة مرسومة هادفة، لها علاقة تامة بوسيلة التنفيذ والمكان المعد له، وتضيف شريف بأن البعض يرون التصميم الزخرفي أنه نوع من الزينة، إلا أن معناه الحقيقي عمل أكثر من مجرد الزينة، وينظر إليه على أنه أمر غير ضروري لشكل الشئ، فهو يضاف إلى الشئ بعد صنعه، ولكن التصميم الزخرفي يجب أن يكون جزءا من العمل منذ بدايته، فالتصميم الجيد بمعناه الصحيح يعطينا التصميم التركيبي، ويؤكد استناداً على صفاته الجميلة الجذابة، لهذا يجب ألا يكون التصميم الزخرفي وحدة منفصلة عن العمل.

وتقصد الباحثة بالتصميم في مجال الدراسة الإتيان بعمل يتصف بالجدة، كما يؤدي إلى تحقيق الغرض الموضوع من أجله والتصميم الزخرفي عملية تنظيم عناصر مرئية للهيئة الفنية، تقوم على الخط، واللون، والملامس، والفراغ، والمساحة، لتحقيق الأسس الفنية كالاتزان، والتماثل، والتناسب، والتكرار، بحيث تتلاءم كلها لخدمة الشكل العام.

الخط "Line" :

وقد عرف رياض (٤٥، ص٥٨) الخط على أنه سلسلة من النقاط المتلاصقة يحدد بعداً أو اتجاهاً، لكنه معبأ بطاقة وقوي حركة كامنة، تجري في هذا الاتجاه وتتجمع في نهايتي الخط، سواء كان مستقيماً، أو منحنياً أو متموجاً.

يعرف حمودة «الخط هندسياً بالأثر الناتج عن تحريك نقطة» (٣٦، ١٢). وتقول أبو طالب «إن الخط يعني نقطة متحركة في اتجاه معين تاركة وراءها أثرا، وتبعاً لنوع الحركة واتجاهها يمكن تميز أنواع الخطوط، فهو إما مستقيم أو منكسر أو منحن. والخط يمكنه حصر فراغ أو تحديد مساحة، أو محيطاً خارجياً لجسم أو شكل معين، وله دور في إظهار المفردة أو العنصر الزخرفي فهو يحدد هيكلها.» (٤، ص١٥٠)

ويذكر البسيوني «أن للخط معنى خاصا في الفن التشكيلي، فقد يعني كل نقطة متحركة تحصر شكلاً، أو محيطاً لخارج جسم معين فالخط وسيلة للبناء التشكيلي حيث لا يقتصر على الأداء الخطي، دون النظر إلى القيمة التشكيلية، فهو نظام أساسه التنوع في اتجاه الخط، حين يمتد، أو ينثني، أو يتقوس، أو يزداد رفعاً أو سمكاً». (١٠، ص٢٧-٢٨)

وتقصد الباحثة بالخط في مجال الدراسة سلسلة من النقاط المتصلة بعضها ببعض، توضح موضعاً، وتحتوي على قوى كامنة تظهر بالتحريك لتعبر عن المسار سواء كان لتحديد هيئة الشكل من الخارج أو يسري الخط داخل الشكل لإظهار تفاصيل وتحقيق الوحدة في العمل. وتبعاً لنوع الحركة يمكن تحديد أنواعه فمنه المستقيم، والمنكسر، والمنحني، ويمكن استغلاله في تشكيلات لا حصر لها.

الإيقاع "Rhythm" :

تذكر مطر (٧٨، ص٣) بأن الإيقاع Rhythm فى الصورة تكرار الكتل والمساحات مكونة «وحدات» Units قد تكون متماثلة تماماً أو مختلفة أو متقاربة أو متباعدة ويقع بين كل وحدة وأخرى مسافات تعرف بالفترات Intervals.

يعرف مايرز «الإيقاع أو الترديد بأنهما مصطلحان مترادفان يعبران عن التنظيم الذي يحكم العمل الفني، فيعطيه القوة والحيوية، ويحقق قيماً جمالية كما أكد على وجود الترديد في جميع مجالات الحياة كنتيجة للنشاط الطبيعي فالخطوط المتكررة المموجة في ورقة الشجرة، والحلقات المركزية الموجودة في الشجر وضربات الأمواج على الشاطئ تعطينا كلها أمثلة للترديد والإيقاع الموجود في الطبيعة.» (٧٢، ص٢٦٤)

ويذكر الرزاز أن الإيقاع «يتواجد حينما يحاول الفنان أن يحقق الوحدة والاتزان والتعادل في تصميماته، ويعبر الإيقاع عن الحركة ويتحقق عن طريق التكرار بغير اليه باستخدام العناصر الفنية» (٢٠، ص٥٦).

يعرف لايور Lauer الإيقاع بأنه أساس من أسس التصميم يرتكز على العنصر أو الوحدة التشكيلية، بطريقة الانتشار فى العمل الفني محققاً نوعاً من الإيقاع البصري (المرئي)، ويمكن أن يكون بعض الإيقاع البصري مفاجئاً والبعض الاخر متتابعاً أو متبادلاً (92, p62).

ويوضح سكوت Scott أن الإيقاع «أهم قيمة انسانية في الأعمال الفنية عبر التاريخ، فهو يعمل على استمرار الوحدة والتوافق في البناء الفني، أى يربط أجزاءه المختلفة محققاً التجانس والانسجام.» (٥١، ص٥)

وتتفق الباحثة فى تعريفها للايقاع مع كل من الرزاز، لايور، سكوت.

التكرار "Repetition" :

يعرف النشار (٣٢، ص٥٢-٥٣) التكرار بالإيقاع والوحدة والتنوع، بمعني ألا يفقد الشكل أو الوحدة المفردة خصائصها البنائية، وسواء كانت صفة التكرار للشكل أو الوحدة المفردة تتحقق خلال عنصر من عناصر العمل الفني أو أكثر (الخط، المساحة، اللون، الملمس)، أو كان توظيف التكرار خلال نسق مطرد للتبادل أو التآلف، أو التقابل أو التضافر أو التتابع أو الانتشار. وسواء كان هذا التكرار أو الترديد يتبع نظاما ثابتا أو غير ثابت، بسيطا أو مركبا، أو كان يتبع اتجاها رأسيا أو أفقيا أو مائلا أو دائريا أو حلزونيا، بمعنى الا يعمل توظيف التكرار على الإخلال بالمنطق الجمالى للإيقاع والوحدة والتنوع.

ويذكر حمودة «أن للتكرار أساليب كثيرة، تجمع بين العديد من النظم الزخرفية فى التكوينات التي تضم أكثر من وحدتين، أو تزيد عن مجموعتين من الوحدات، بشرط التشابه التام بينها، وتتمثل في الظواهر الطبيعية كأسراب الطيور في السماء ومسيرات الإبل والقوافل عبر الصحراء». (٣٦، ص٧)

وتقصد الباحثة بالتكرار في مجال الدراسة أنه استمرار شكل أو عنصر أو أكثر ذي بعدين، فيتم التوظيف خلال أساليب متعددة كالتبادل والتقابل والتتابع والانتشار كما يتبع النظام البسيط

والمركب، أو يتبع الاتجاه الرأسي أو الأفقي أو المائل أو الدائري، مع الحفاظ على الخصائص للعناصر النباتية وقيمتها الجمالية عند استثمارها.

النسبة والتناسب "Proportionment & Proportion" :

يذكر سكوت Scott (٥١، ص٥٩-٦٠) بأن النسبة موجودة فى أخص خصائص الهيئات الطبيعية، وتظهر واضحة فى الحجم وعدد الأجزاء، ودرجات زوايا الجذوع، والأفرع التى تتكون فيها هيئات الأشكال. وهذه النسب بدورها تخلق إيقاعاً مكرراً للأشكال والأحجام والتنغيمات. جاء فى قاموس «ويبستر كولجيت» أن التناسب هو العلاقة فى الحجم والكم والدرجة بين شيء واخر.

ويعرف حمودة «التناسب بأنه صفة عامة في كل ما يحيط بنا في الحياة من العناصر، وهذه الصفة تحقق جمال كل مافي الطبيعة وتوافر التناسب أساسي وهام في تكامل العمل الفني وقد حاول الفنانون تحقيقه في أعمالهم، واتبع كل منهم طريقته وأسلوبه الخاص، فالفنان اليوناني مثلاً جعل لأعماله الفنية مقاييس دقيقة وقوانين ثابته خضع لها فى كل انتاجه الفني. أما الفنان المعاصر فقد حقق النسبة والتناسب في أعمال وعناصر إنتاجه، ويهدف إلى الوصول نحو التكامل الفني دون التمسك بالقوانين والقواعد المحفوظة، فالنسب بالنسبة له تحقيق العلاقات، وتالف العناصر وارتباط الوحدات وانسجام الألوان». (٣٦، ص٩٩)

ويذكر سالم (٥٠، ص١٠١-١٠٢) بأن التناسب يعنى النسبة بين مكونات أو عناصر العمل، فالتناسب ضروري لتحديد معني الجمال وهو أساس الحكم على جمال الأشياء باختلاف أنواعها.

وتتفق الباحثة مع التعريف السابق.

الاتزان "Balance" :

وهو وسيلة عملية للوزن، وهو وسيلة تقابل اثقال متساوية على كفتين متدليتين من نهايتي مستوى واحد ذات نقطة ارتكاز دقيقة فى الوسط.(Grolier Acadmic Encyclopedia, 89, p30)

يذكر لايور Lauer (92, p41) أن الاتزان هو الحالة التى تتعادل فيها القوى المتضادة، وهو الإحساس الغريزي الذي ينشأ عن طبيعة شكل الإنسان كحيوان معتدل قائم رأسياً متوازن على أرضية أفقية. والإحساس بالاتزان إحساس داخلي، يلاحظ في جسم الإنسان وفى العالم المحيط به، ويشعر المشاهد بعدم الاستقرار عند افتقاده للاتزان في المشاهد المرئية، فمن القوى التى يمكن ملاحظتها الأشجار المائلة لدرجة الخطورة، والصخور وغيرها.

كما أشار رياض (٤٥، ص١١١) بأن الاتزان هو الحالة التى تتعادل فيها القوى المتضادة. والتوازن من الخصائص الأساسية التى تلعب دوراً هاماً فى تقييم العمل الفني والإحساس براحة نفسية حين النظر إليه.

يرى البسيونى (١٠، ص٦٢) أن الاتزان مشكلة تتصل بإحساس الفنان، وطريقة تناوله عناصر العمل الفني فقد يتحقق الاتزان عن طريق التماثل أو التنوع في الشكل والحجم والملمس واللون والخط وغير ذلك من العوامل التشكيلية.

كما عرف بيفلين Bevlin (83, p20) الاتزان بأنه الحالة التى تتعادل فيها القوى المتضادة. وعند دراسة التنوع فى الطبيعة نجد أن التنوع في الحجم والشكل واللون والتكوين تضفى توازناً جمالياً على البيئة الطبيعية.

وتخلص الباحثة بأن الاتزان- فى مجال دراستها- قيمة فنية ليس لها قانون ثابت بل تعتمد على الإحساس بالاتزان حين النظر إليه، وقد تتضافر عناصر كثيرة لتحقيقه.

الوحدة "Unity" :

يعرف الرازي الوحدة بأنها «هى الانفراد...». (١٨، ص٧١١)

كما يعرفها الفيومى فى المصباح المنير بأنها «كل شيء على حده أى متميز عن غيره...». (٢٨، ص٢٤٩)

ويقول عبد الحليم ورشدان «تتم الوحدة فى العمل الفنى عندما ينجح الفنان في تحقيق اعتبارين أساسيين، الأول علاقة أجزاء التصميم بعضها ببعض، والثاني علاقة كل جزء منها بالكل، فالارتباك والتشتت والهرجلة أضداد للوحدة...» (٥٩، ص٧٤)

ويذكر الشال «أن لكل عمل فنى وحدة تربط أجزاءه برباط يخدم الشكل العام، بحيث لايكون متناثرا لا رابط فيه ولا نسق، ويمكن أن تتم الوحدة عن طريق الخطوط أو أنغام السطوح أو التكوين نفسه في سيره واتجاهة». (٢٤، ص٣١٠)

كما يذكر البسيوني (١٠، ص١٨) أن الأصل فى الوحدة أنها انبثاق لمجموعة من العوامل في سياق منظم، متآلف تخضع معه التفاصيل لمنهج معين.

ويقول سباركس Sparkes (98, p85) أن الوحدة تجميع للمفردات فى نموذج، وتتضمن الوحدة كمدخل للفن الملاءمة أو التجانس أو التآلف الموجود خلال العناصر فى التصميم، حيث تبدو العناصر خلال الوحدة وقد صارت نموذجاً له تميزه.

وأوضح رياض (٤٥، ص١٧٠) أن الوحدة فى مجال الفن التشكيلي هى تعبير واسع يشمل عناصر متعدده منها وحدة الشكل ووحدة الأسلوب الفنى، ووحدة الفكرة أو وحدة الهدف أو الغرض من العمل الفني. وهذه العناصر جميعها هي التى تثير فى الرائي الإحساس النهائي بوحدة العمل الفني.

وتقصد الباحثه بالوحدة صياغة مفردات التصميم بحيث تظهر عناصره فى تآلف واتساق، وتثري عند رؤيتها الإحساس بوحدة التصميم ككل.

الإدراك "Cognition" :

الإدراك فى علم النفس يطلق كمصطلح على العملية العقلية التى يتم بها تعرفنا على العالم الخارجي عن طريق التنبيهات الحسية. فهو الوسيلة التي يتصل بها الإنسان مع بيئته عن طريق حواسه المختلفة.

فالإدراك ترجمة الحواس بالاشتراك مع العمليات العقلية الأخرى. وبمعنى اخر الإدراك هو القدرة على فهم وتفسير مايصل إلى الذهن عن طريق الحواس بالاشتراك مع العمليات العقلية الأخرى. (عثمان، ٦٣، ص٣)

ويشير برت Bert (٣٣، ص١٨٣) بأن عملية الإدراك تتوقف على الإدراك البصري وعلى الفاعلية بين الإنسان المدرك وبين الشيء المدرَك وفقاً لنوعية المثيرات الموجودة فى العالم الخارجي للذات المدركة، حيث يحدث نوع من التفاعل الزمني يطلق عليه عملية الإدراك.

وتقصد الباحثه بالإدراك في مجال الدراسة أنه عملية ترجمة للحواس بالاشتراك مع العمليات العقلية، يتم من خلال تفاعل بين الإنسان المدرِك والشيء المدرَك.

الرؤية الفنية "Artistical View" :

يذكر ديوى (٤٣، ص١١٣) بأن الرؤية الفنية هى «استجابة انفعالية من الفنان للمؤثرات حوله» وأوضح أهمية الثقافة الفنية والخبرات السابقة، التى يكون للبيئة دور أساسى لانطلاقها. فالرؤية تعد نتاج تفاعل خبرات الفنان الماضية والحسية الحاضرة تتفاعل وتتطور وتتغير مع استمرار الحياة.

وتقول عبدالدائم (٦١، ص٢٢) بأن الرؤية الفنية هى «وجهة نظر شاملة أو اسلوب تعامل الفنان مع المواقف الخارجية. أو موقف الفنان من الوجود».

ويتفق التعريف السابق مع تعريف الكسندر فقد تضمن رأيه أن الرؤية الفنية ليستِ خبرة جمالية خالصة ولكنها تفاعل بين الكائن وامكانياته وملاءمتها مع العالم الخارجي.

كما عرف دسوقى (٤١، ص١٠) الرؤية الفنية بأنها ادراك العالم المحيط بالفنان بمفهوم خاص به وحده، سواء هذا العالم عبارة عن شكل أو فكرة أو حدث اجتماعى أو معلومة علمية فهى بمثابة الاطار الذى يحيط بفاعلية الفنان ويوجهها.

وتقصد الباحثة بالرؤية الفنية فى هذا البحث ادراك مانرى من نظم بنائيـة يتضـح مـن خلالهـا تركيب شجرة النخيل الظاهري فنستجيب لما نرى إستجابة إنفعالية يمكن أن يترجم إلى نتاج فنـى أو احساس جمالى يتسم بالجدة.

الطبيعة "Nature" :

يعرف معلوف (٧٩، ص٤٦٠) الطبيعة بأنها هى المخلوقات التى يتألف منها الكون.

ويشير ريد Read أن مصطلح الطبيعة فى العصر الحديث وبفضل الكشوف العلمية هى تلـك الصور المتعددة التى نراها حولنـا- سـواء بـالعين المجردة او بـالأجهزة العلميـة- بمـا فيهـا مـن سـائر الكائنات الحية البرية والبحرية والأجرام السماوية وأعماق البحار والصخور والأحجار بما فيهـا مـن نسق وايقاع وإتزان وغير ذلك من القيم التى تؤثر فى احساسنا الجمالى تجاه الطبيعة. ويخلص الى ان الطبيعة هى عالم الظواهر المرئى. (٤٨، ص١٩١-١٩٢)

تقصد الباحثة بالطبيعة كل مايحيط بالأنسان فى الكون الخارجي وهو من صنع الله. وتقتصـر الباحثة فى هذه الدراسة على جزء طفيف من الأشكال الطبيعية وهو النخيل.

النخليات "Palmitate" :

يعرف البعلبكي الفصيلة النخلية بأنها «فصيلـة كبـيرة مـن الأشـجار الاسـتوائية تتمـيز بسـاق ممشوقة، شبيهة بالعمود يعلوها تـاج مـن السـعف والسـعف، جريـد النخيـل ريشـي الأوراق. تزيـد أنواعهـا عـن ٢٦٠٠ نوعـاً أشـهرها نخيـل البلـح Date Palm المعروفـة علميـاً بأسـم Phoenix Dactylifera وموطنها البلاد العربية». (١٣، ص١٩٤)

كما يعرف مرعي (٧٧، ص٥١) نخيل البلح بأنها من أهم نباتات العائلـة النخليـة الـتي تتمـيز بأن لها ساقا اسطوانية خشبية، طولها يتراوح بين ١٠-٢٠ مترا مغطاة بليف ذي سمك واحـد، ينمـو من قاعدة السعف، ويحيط بالساق ليحميها من العوامل الجوية.

ويتميز نوع الفنكس عن نباتات هـذه العائلـة بأوراقـه الريشـية المركبـة، وبشـق في وسـطها، متجهة إلى أعلي في قمة النخلة. ونخيل البلح ككل النباتات ذوات الفلقـة الواحـدة أى ذات الجـذع

الواحد، وله نقطة نمو واحدة قريبة من قمة الجذع تعرف بأسم البرعم الطرفي، وينمو هذا البرعم إلى أعلى وينتشر حوله السعف وفي إبط كل سعفة برعم إبطي، هذا البرعم هو المسئول عن النمو الطولي، وتكوين السعف والفسائل والبراعم والزهرية.

ولا يحتوى النخل على كامبيوم إسطواني لأنه من النباتات ذوات الفلقة الواحدة، لذا لا يزداد الجذع في السمك بكبره في السن، ويختلف قطر الجذع باختلاف الأصناف ويكون الجذع عادة بسمك واحد تقريباً في النخلة الواحدة.

كما يعرف الغيطاني (٢٧، ص١٧٨-١٨٢) نخيل الزينة Ornamental Palm Trees بأنها من الأشجار التي تميز النباتات الإستوائية وشبه الاستوائية ويميزها عن أنواع الأشجار الأخرى تلك الساق الطويلة المستقيمة غير المتفرعة، والتي تنتهي بذلك التاج المكون من أوراق وتقسيمها ريشي أو مروحي. كما يعرفها أيضاً بأنها نوع من أنواع نخيل الزينة والمعزوف باسم Palmyra واسمه العلمي Livistonia Chinensis يغرس للزينة في الشوارع والحدائق، يتميز بساق قائمة طويلة منتفخة قليلاً عند القاعدة، قطرها حوالي ٤ قدم تصل الأوراق من ٣-٥ أقدام في الطول، وفي العرض من ٣-٦ تقريباً، أوراقها مروحية الشكل بها حوالي ٤٠-٧٠ طية طولية، الأوراق معلقة إلى أسفل ولكنها تبتعد عن الساق بتقدم العمر ذات لون أخضر بديع مستديمة الخضرة موطنها الصين.

كما عرفت نخلة الزينة بأنها نوع من ٢٣ نوعاً أو أكثر من النخيل الطويل ذات الساق الدائري المغطي ببقايا الأوراق الميتة، الأوراق تاجية الأطراف مروحية الشكل مقسمة إلى مقاطع متهدلة، مقسومة الرأس يوجد بها خيوط متدلية بين المقاطع، أزهارها خضراء، ثمارها بشكل طولي مستدير أو إهللجي ناعمة لامعة سوداء أو زرقاء أو صفراء أو بنية (Dictionary of Gardining, 87, p1193).

وتقصد الباحثة بأشجار النخيل الاشجار ذات الجذع الواحد، المتميزه بالنظام الحلزوني والأوراقه المركبة ذات التقسيم الريشى أو المروحي المكونه للتاج الخضري أو للقمة النامية التى تعلوها، والسائدة فى ربوع المملكة العربية السعودية.

الدراسات السابقة والمرتبطة

وتنقسم هذه الدراسات إلى نوعين :

أولاً : دراسات تناولت الزخرفة النباتية من خلال التراث الإسلامي

ثانياً : دراسات تناولت النظام البنائي والجمالى للنبات من خلال تحليل الرؤية البصرية والمجهرية

اولاً : دراسات تناولت الزخرفة النباتية من خلال التراث الإسلامى

دراسة زينب السيد (٢٣) بعنوان : «تتبع الصياغات التشكيلية لمفردة نباتية ورقية في الفن الإسلامي كمدخل لتصميم لوحات زخرفية مسطحة.»

وتهدف إلى دراسة الأسس الفنية والهندسية التى قامت عليها الصياغات التشكيلية للمفردات النباتية الورقية للاستفادة منها كمدخل للتجريب بناء على الوحدة الزخرفية الورقية وتكرارها.

كما القت الضوء على تناول النبات عبر التاريخ وركزت على العصر الإسلامي موضحة ماتوصل إليه فكر الفنان المسلم من خلال صياغاته التشكيلية للواحدات النباتية، مشيرة بأن دور الفنان المسلم قد امتد إلى حد الابتكار وإضافة شخصيته وطابعة على شكل المفردة النباتية، وظهورها فى عدة صياغات متنوعة ومتميزة، نتيجة اختلاف العصور وتنوع العوامل الاقتصادية والاجتماعية والتجارية.

كما اهتمت الدراسة السابقة بدراسة الأسس الهندسية التى اتبعها الفنان المسلم في صياغاته التشكيلية للتوريقات النباتية، وكيفية بنائها كالشكل البيضي والحلزونات الجذرية سواء كانت في اتجاه عقارب الساعة أو عكسها. إضافة الى تناول المحاور الرأسية والأفقية والمائلة، والشبكيات الهندسية البسيطة منها والمركبة.

وترجع الصلة بهذه الدراسة الى إمكانية الاستفادة مما توصلت اليه من بعض الأسس الفنية والقوانين الهندسية والحلزونات الجذرية التى اتبعها الفنان المسلم وكيفية بنائها، إضافة الى الشبكيات الهندسية سواء البسيطة منها والمركبة، وهو مايفيد الباحثة في الجزء الخاص بتناول الفنان المسلم فى التراث الاسلامي للنبات كعنصر زخرفي، وعملية تحليل هذه الأعمال التراثية التى تناولت تطور

مفردة ورقية بهدف التعرف على صياغاتها التشكيلية المتعددة، والتوصل إلى الأساس الهندسي كمنطلق جديد يعد مدخلاً للتصميمات الزخرفية القائمة على التكرار في مجال اللوحة الزخرفية. إلا أن الدراسة الحالية تولي أهمية خاصة فى الكشف عن النظم البنائية والقيم الجمالية لعناصر مختارة في أشجار النخيل لدراستها وتحليل مابها من قيم جمالية ونظم بنائية للاستفادة منها فى مجال التصميم الزخرفي، ومحاولة ربط دارسي التربية الفنية بنمط أعمق للرؤية واهتمام أكبر بعناصر الطبيعة في بيئتهم.

دراسة مجدي محمد (٧٣) بعنوان «الوحدة النباتية في الفن الإسلامي المصري وأثرها في مجال التصميم التطبيقي الزخرفي المعاصر.»

اهتمت الدراسة بالصياغات التشكيلية للوحدة النباتية في الفن الإسلامي، وإمكانية الاستفادة منها في مجال التصميم التطبيقي الزخرفي المعاصر.

كما تناولت الدراسة أنماطا مختلفة للفن الإسلامي من خلال بعض المدارس الفنية التى أوضحت ماينطوي عليه ذلك الفن من قيم روحية وجمالية وتشكيلية، وما احتله من مكانه عظيمة في تاريخ التراث الفني.

وقد أشار الباحث فى الدراسة السابقة لأهم المميزات التى تميزت بها الزخرفة الإسلامية من خلال المدارس الفنية المختلفة.

اهتمت الدراسة كذلك بالمعاصرة للفن الإسلامي، القائمة على دراسة التراث الفني وأسسه البنائية، من خلال دراسة وتحليل العوامل التى أدت إلى تنوع الصياغات التشكيلية والأسس الهندسية التى قامت عليها تلك الصياغات، بهدف الاستفادة من تلك الأساليب التى اتبعها الفنان المسلم في صياغاته لأعماله الزخرفية.

ويمكن الاستفادة من هذه الدراسة فى التعرف على بعض عناصر الصياغة التشكيلية للزخارف النباتية والأسس الهندسية التى قامت عليها هذه الصياغات، بما يمكن أن يسهم في استشعار القيم الجمالية التى أبدعها الفنان المسلم، والتى يمكن أن تستثمرها الباحثة في التجربة

الشخصية لها في الدراسة الحالية، كذلك يمكن الاستفادة من الجزئية الخاصة بالرؤية المعاصرة للفن الإسلامي والقائمة على دراسة التراث الفني وأسسه البنائية وقيمه الجمالية.

وحيث أن البحث الحالي يهدف إلى إستخلاص العلاقات التشكيلية والقيم الجمالية لمختارات من العناصر النباتية (اشجار النخيل) فإن الدراسة السابقة تؤكد على أهمية الاستفادة من إمكانية الزخرفة الإسلامية بعناصرها النباتية بصفة خاصة، لإيجاد شكل جديد يثرى الأعمال الفنية التطبيقية المعاصرة، مستفيداً من الأساليب الهندسية والتشكيلية التى اتبعها الفنان المسلم في صياغاته لأعماله الزخرفية، وإمكانية تطويرها وتنميتها بما يتفق وروح العصر.

دراسة محمد حافظ الخولي (١٥) بعنوان «النظام الهندسي في مختارات من العناصر النباتية كمصدر للتصميم»

تهدف الدراسة الى تحليل النظام الهندسي لتفاصيل السطح الخارجي فى مختارات من العناصر النباتية واستخلاص العلاقات التشكيلية بها. وتطبيق العلاقات التشكيلية الناتجة فى مجموعة من التصميمات الزخرفية.

كما تضمنت الدراسة السابقة تحليل النظام الهندسي الموجود في الطبيعة ونظام النمو الذي تقوم عليه من خلال تصميم شبكات تساعد على مشاهدة الطبيعة، ورؤية النظام فى مختارات من النباتات الشوكية والعصارية، وذلك من خلال زاويتي رؤية أفقية ورأسية فى ثلاث نظم، نظام الخط الخارجي والنظام التتابعى لأجزاء النباتات، ونظام تفصيل السطح لاستخلاص وحدات تشكيلية يتم توزيعها طبقاً للنظام الهندسي الذي تنمو على أساسه النباتات الشوكية والعصارية في الطبيعة.

ومما لاشك فيه أن هناك علاقة ارتباط بين الدراسة السابقة والدراسة الحالية فى مجال التصميم والتحليل القائم على الاستفادة من نظام نمو بعض أشكال النباتات وهيئاتها لاستخلاص مابها من نظم بنائية وعلاقات تشكيلية في مجال التصميم.

وقد كشفت الدراسة السابقة عن النظام الذي تنمو بموجبه بعض النباتات فى الطبيعة وهو النظام الحلزوني اللوغاريتمي المتساوي الزوايا. كما أشارت الدراسة السابقة على أن كل نبات

يخضع لمجموعة من الحلزونات التى تتحرك في اتجاه عقارب الساعة وعكسها حول النبات فتعطيه هيئته المميزة.

فإذا كانت الدراسة السابقة قد استهدفت من عملية التحليل الكشف عن النظام الذي تنمو بموجبه النباتات الشوكية والعصارية في الطبيعة، فإن الدراسة الحالية تتناول عملية التحليل للتعرف على النظام البنائي لمختارات من العناصر النخيلية.

ثانياً : دراسات تناولت النظام البنائي والجمالى للنبات من خلال تحليل الرؤية البصرية والمجهرية

دراسة محمد حافظ الخولي (١٧) بعنوان «النظم التحليلية لعنصر النبات كمدخل تجريبي لتدريس أسس التصميم.»

اهتمت الدراسة بمداخل أسس التصميم فى الطبيعة والعمل الفنى وعلاقتها بالقيم الجمالية.

وتهدف الدراسة السابقة إلى الاستفادة من النظم التحليلية لعنصر نباتي واحد –وهو نبات السيرس– فى تدريس أسس التصميم. لهذا فقد وصعت الدراسة السابقة برنامجاً لتدريس أسس التصميم لطلاب الفرقة الإعدادية باستخدام مفردة تشكيلية واحدة من خلال أربع مراحل : مرحلة دراسة العناصر الطبيعية، ومرحلة استخلاص الوحدات التشكيلية من العناصر الطبيعية، ومرحلتى عمل التصميمات، حيث تعتمد على تكرار الوحدات كلياً أو جزئياً بطرق منتظمة باستخدام الشبكات الهندسية ومفرداتها.

ذكرت الدراسة السابقة ماتم التوصل إليه من خلال الدراسة النظرية والتجربة العملية إنه يمكن تدريس أسس التصميم من خلال دراسة عناصر الطبيعة باستخدام مداخل تجريبية قد تتحكم فيها النظم الهندسية أو تتسم بالتلقائية.

وقد أكدت الدراسة السابقة على أهمية دراسة أسس التصميم لدارسي الفن لأنها تعد من المداخل التعليمية، التى تساعد على إمكانية تأمل الطبيعة والتعمق فى جوهر بنائها للتوصل إلى حلول تشكيلية تؤكد فردية كل طالب وتسمح بالتفكير المتشعب.

وإذا كانت الدراسة السابقة تهدف إلى الاستفادة من النظم التحليلية لعنصر نباتي واحد فى تدريس أسس التصميم لإثراء خبرات طلاب الفرقة الإعدادية. فإن الدراسة الحالية تهدف إلى تنمية الوعي الإدراكي والقدرة الإبداعية لدارسي التربية الفنية من خلال توسيع وتعميق مدى الرؤية لمفردات البيئة المحيطة بالتعرف على القيم الجمالية والأساليب التشكيلية للعناصر النباتية، ممثلة في (أشجار النخيل) للكشف عن رؤى جديدة مبتكرة.

دراسة حسينى عوض (٦٩) بعنوان «النظام الهندسي لعنصر النبات تحت الرؤية المجهرية لإثراء التصميمات الزخرفية.»

وتهدف الى التعرف على الأسس البنائية لمكونات النبات من خلال الرؤية المجهرية لاستخلاص مجموعة من النظم الهندسية واستثمارها فى مجموعة من التصميمات.

كما تضمنت الدراسة عملية تحليل لثلاثة قطاعات من النبات، العرض والطول واللحاء بتتبع علاقاتها الخطية والتقريب الهندسي.

من هنا وجدت الباحثة أن هناك إتفاقا من حيث المفهوم فى التعرف على الأسس البنائية لمكونات النبات واختلافا من حيث الرؤية فالدراسة السابقة تهدف إلى الكشف عن النظم والتراكيب والقوانين التى تختفي وراء المظهر الخارجي للنبات عن طريق المجهر، بينما الدراسة الحالية تعتمد على الإدراك البصري لرؤية الشكل أو الهيئة الخارجية للنبات للكشف عن النظم والتراكيب والقوانين التى يمكن إدراكها، من خلال النظرة الفاحصة لمكونات الطبيعة.

فإذا كانت الدراسة السابقة تهدف إلى التعرف على الأسس البنائية لمكونات النبات لاستخلاص مجموعة النظم الهندسية واستثمارها فى التصميم فإن الدراسة الحالية تهدف إلى الكشف عن النظم البنائية (لأشجار النخيل). وتعتمد على المظهر الخارجي لشكل (أشجار النخيل) والكشف عما بها من علاقات تشكيلية وقيم جمالية يمكن الإستفادة منها في إنتاج تصميمات زخرفية جديدة ومبتكرة.

الفصل الثاني

«حول مفهوم الطبيعة»

تعددت الآراء وتشعبت حول الطبيعة ومفهومها وحول علاقتها بالفن أو علاقة الفن بالطبيعة وحول العملية الفنية التي يتمخض عنها الاثر الفني.

ولقد تعرض كل من الفلاسفة والفنانين للطبيعة ومفهومها، وهل هناك صلة بين الفن والطبيعة أم لا؟، وعلى الرغم من كل الآراء ووجهات النظر المتفقة والمختلفة الا أنهم جميعا قد إتفقوا على حقائق تكاد تكون متقاربة أو يكمل بعضها البعض الآخر. وحاولت التعرف على بعض الآراء والاتجاهات.

كان مفهوم الطبيعة لدى كل من أفلاطون وأقليدس تصدره المثال المعقول للجمال الذى يتربع فى عالم وراء عالمنا الطبيعى، ثم أصبح مفهوم الطبيعة في العصر الحديث مرتبطا بما إكتشفه العلماء من نظم رياضية وهندسية منظورة أو بجهرية. في حين يقول أرسطو «ان الفن ليس نسخا من الطبيعة». (عباس، ٥٧، ص٦٣)

فالفنان يقوم بتبديل الواقع وتعديل رؤيته للطبيعة، ولا يمكن أن يكون العمل الفني هو الواقع بعينه، بل لابد أن يحيل الادراك إلى فعل، وهذا الادراك لمجرد المتعة. فهو يضفي على الواقع معنى وتعبيرا وثراء، مما يجعله أشد واقعية وأكثر حقيقة (رفله ٤٤، ص ٦٤).. ولم يقصد أرسطو بالمحاكاة نقل الطبيعة الظاهرة فحسب ولكنه قصد التعبير عن الحقيقة، فالطبيعة عند أرسطو لم يقصد بها الكون الظاهر وإنما قصد بها القوة الخلاقة في الوجود. وعلى هذا الأساس لا يكون الفن محاكاة للطبيعة وإنما هو تعبير عن حقائقها الثابتة.

فالفنان لا تنحصر مهمته في إمدادنا بالصور المكررة لما يحدث في الطبيعة بل يضفي على الواقع معنى وتعبير وثراء ليضعنا في عالم فريد الا وهو العالم الفني. وقد ذكر «أوجين دلاكروا E. Delacroix» أن الطبيعة لا تخرج عن كونها معجما أو قاموسا وليست كتابا أي مواد وليست بناء، فنحن إنما نمضي إليها لكي نستفتيها الرأي بخصوص اللون الصحيح أو الشكل الجزئي أو الصورة الخاصة، كما نمضي الى القاموس لكي نبحث عن المعنى الصحيح للكلمة، فإننا نستوحي الطبيعة دون أن نعدها نموذجا. (إبراهيم، ١، ص ٥٥)

ويؤكد البسيونى على أهمية الطبيعة للفنان قائلا «إن الطبيعة هي القاموس الذي يمكن أن ترجع إليه لتتعرف على قيم الأشكال، وطبيعتها، وحيويتها ولكن ما لم يكن للفنان وجهة نظر فاحصة واعية، فإنه سوف لا يرى في تلك الأشياء إلا الجوانب العارضة.» (١٢، ص٤٢)

ويعني ذلك أن الفن لم يعد مجرد نقل للطبيعة بل أن الفن هو الأساس الذي يقوم عليه العمل الفني فالفن هو بمثابة تفاعل بين الانسان وبين الطبيعة وبناء على ذلك يتم الانتقاء والاختيار بخصوص اللون والشكل الجزئي فالفنان يستوحي منها دون أن يعدها نموذجا بل يضفي عليها مجالا يكسبها خصوبة وثراء فتصبح عملا فنيا يتمثل فيه الإبداع.

ولقد أكد كونستابل Constable على مفهوم العلاقة بين الفن والطبيعة بقوله «إننا لا نرى الشيئ على حقيقته ما لم نبدأ أولا بالعمل على تفهمه» (إبراهيم، ١، ص ٥٥). ويعني ذلك أنه لابد من دراسة الطبيعة دراسة علمية جدية حتى يمكن تفهمها بشكل أعمق.

كما أكد ريد Read هذا الجانب بقوله «تلك القوانين بصورها المتعددة تتحكم في نمو سائر الكائنات الحية وجميع أنواع النباتات والأزهار والثمار بل أنها كائنة في أدق الخلايا وجزيئيات المادة» (ريد، ٤٦، ص١٣)

وقد كان سيزان Cezanne يدعو إلى إستخدام الطبيعة كمثير فى تربية العين عن طريق الاحتكاك المستمر بالطبيعة. وهذا يعني أن وراء المظاهر العديدة للطبيعة تكمن حقيقة واحدة لها صفة الدوام وواجب الفنان الكشف عن تلك الحقيقة. في حين حدد ماتيس Matisse العلاقة بين الفن والطبيعة في قوله : «إن الفن اداة تعبير، بعد أن كان قاصرا على محاكاة الطبيعة. فصار الفنان يتخذ من الفن لغة وجدانية. ولذا مال كثير من المفكرين والفلاسفة إلى تعريف الفن بالاستناد إلى وظائفه السيكلوجية والاجتماعية. (إبراهيم، ١، ص٦٤)

وأكد البسيوني في كتاباته عن صلة الفن بالطبيعة على أهمية الطبيعة بإعتبارها مصدر لكل إبداع الا أن الفن شيئ يختلف عن الطبيعة، فالفن هو الطبيعة من خلال عين الفنان، وما دامت عين الفنان هي التي ترى الطبيعة وتترجمها، فحتما سيراها بتعصباته ونظرته الذاتية الخالصة لأنه لا يراها

من وجهة موضوعية، فتكاد الفكرة الموضوعية أن تكون مستحيلة في الفن، حيث أن حواس الفنان وخبراته الذاتية تلعب دورا كبيرا في ترجمة المرئيات، تلك المرئيات لها دور في طبيعة التعبير الفني لكن هذا الدور غير مصنف يأخذ منه الفنان بقدر حاجته (١١، ص٣٠). وذكر «أن الرؤية الدقيقة ترى حتى في التجريد الفني فالطبيعة بأكمل نظامها البنائي التي بنيت عليه يظهره الفنان ليوصل هذه الحقيقة إلى الغير. فالفنان يكشف سرها البنائي التنظيمي الايقاعي المتزن والعلاقات بين أجزائها وبين كلياتها بأسلوب حقيقي عميق لا أسلوب سطحي يأخذ الأبصار ثم لا يلبث أن يزول آثاره فلا يترك الا القشور» (البسيوني، ٨، ص٥٢-٥٣)

ويذكر أسعد «أن الطبيعة هي المصدر الأساسي الذي يستمد منه الفنان شعوره بالجمال ويشير بأن الطبيعة طبيعتان. طبيعة أفقية ظاهرة وطبيعة رأسية باطنة وأن القطاع الأكبر من الطبيعة بشقيها الأفقي والرأسي يتسم بالجمال والاتساق ومن الطبيعي أن الوقوف على مافي الطبيعة الأفقية والرأسية من جمال بحاجة إلى تأمل وغوص في آفاق الطبيعة المتباينة» (أسعد، ٥، ص١٦٣)

مما سبق يفهم أن الفنون كانت تحاكي الطبيعة ثم إتجه المفهوم الحديث نحو البحث عن طرق جديدة مستعينا بما أتاحه التقدم العلمي من الاكتشافات العلمية المتصلة بالرؤية البصرية التي جعلت تعامل الفنان مع عناصر الطبيعة أكثر عمقا وتنوعا حتى يسهل دراستها والتعرف على نظم بنائها. تلك الامكانات جعلت التعامل مع عناصر الطبيعة اكثر ثراءً ا مما أتاح للفنان المجال لرؤية جديدة تكشف عن النظم والقوانين الكامنة في عناصرها.

ويرى النشار «أن مفهوم الطبيعة في العصر الحديث لم يعد يعني تلك المظاهر والعلاقات الخارجية للأشكال، وإنما يعني أنظمة محددة تجري داخل الأشكال وقوانين تنمو الطبيعة بمقتضاها. فأصبح مفهوم الطبيعة، يعني القوة المسيطرة على نظم ونسق الكون، والوجود في نموه وتطوره، واستطاع الفنان الحديث أن يتحرر من تقاليد الفن الأكاديمي، (وهذا ما تهدف إليه التربية الفنية) وأن يتخذ من قوانين الطبيعة مجموعة من المعادلات الرياضية والهندسية التي صاغ بها أشكاله الفنية سواء كان ذلك عن طريق شعوري أو لا شعوري، خلال تطبيق القوانين المستمدة من بناء الأشكال

الطبيعية وأصبح مفهوم تناسق النظم الهندسية، والرياضية للأشكال الفنية واضحا، ومنطلقا للتعبير الجمالي» (النشار، ٣٢، ص٨٤)

وترى الباحثة أن الرؤية في العصر الحديث تختلف عما كانت عليه فهي نظرة متأملة وفاحصة ومتعمقة للكشف عن نظم جديدة توضح مغزى الخلق الالهي، كما تؤكد على معاني تحمل رؤى تشكيلية جديدة بدأت بإكتشاف الانسان لأشكال العناصر المكونة للطبيعة بصورها المختلفة والمألوفة، ثم إزدادت المدركات البصرية وتعمقت لتصل إلى المفهوم الكلي لنظمها وقوانينها، للكشف عن جوانب متعددة لمفهومها بما ساهم في فتح ميادين للمعرفة العلمية والفنية. وإذا كان التعامل بين الانسان والطبيعة قد يبدأ بالادراك البصري فإن الرؤية المتأملة والملاحظة الدقيقة تعد وسيلة منطقية يحقق الفنان من خلالها رؤى فنية جديدة. والانسان الفنان هو ذاك المتأمل للطبيعة لاستكشاف نظام البناء الظاهري لمكوناتها. فيأخذ وقته في تأملها ومعايشتها وتفحصها فيدرك من خلال ذلك قدرة الخالق عز وجل الذي أحسن إبداعها.

إن إدراك قوانين الطبيعة في تنظيم أشكال موجوداتها مؤسسة على إظهار تنوعات لا حدود لحصرها من النظم الايقاعية المتوافقة ويمكن تبينها للاختلاف بين أنواع الموجودات وعلى كل مستوى، إتساق الأجزاء المكونه للعنصر الواحد، فالطبيعة صنعت على تجنب كل ما يثير الملل للكائنات، من النظم غير الايقاعية أو التجميع غير المتوافق لتكوين أى بنية. ذلك الموقف من الطبيعة تجاه الانسان الفنان وكأنها توجه لأحاسيسه ومشاعره قيما من الاتزان والتوافق الايقاعي والتناسب المنغم وتكامل وحدة الأجزاء لدفع إدراكه ومشاعره لتقدير قيمة إستمرار رؤيته وتأملاته الواعية بالقيم الجمالية في الهيئة الكلية (للعنصر) وأسلوب توافق المفردات المكونة له. (دسوقي، ٤١، ص٣٩)

فلقد خلقت فطرة الانسان على الارتياح للاتزان وإدراك الايقاع والتنوع المتباين وغير ذلك عن طريق حاسة الابصار أو المدركة عن طريق الشعور المدرك بخلل الاوضاع المألوفة للثبات، كما أن عمليات الادراك المرتبطة بالرؤية تتوقف على ترجمة الشيئ المدرك (الشيء + الانسان) غير الثبات

والسكون التام وقد يصل الأمر الى أن حياة الانسان ذاتها قد تتأثر إذا تلاشى المجال الحسي حالتي الاتزان والتنوع الايقاعي.

ومن خلال هذا المفهوم يتضح جانبا هاماً من حكمة الخلق ذاتها حيث خلق الانسان على الاحساس بقيم الاتزان والايقاع والتنوع وفي مقابل ذلك خلقت الطبيعة لتحيط بالانسان قيم من الانتظام والاتزان والايقاع والتنوع ولما كان الانتظام والايقاع والاتزان يمثلون خواص الوجود، والتي تكمن في بنية كل شكل وكل عنصر، فإن حياة الانسان متوقفة على تكييفه للنفس مع هذه الخواص ليصبح إدراكها في كل نظام هو المصدر والمنبع لكل منجزات الانسان الفنان في أعماله الفنية برؤى جديدة. (دسوقي، ٤١، ص٣٨-٤٠)

وتسعى الباحثة لتأكيد رؤية الطبيعة بتعمق لادراك ما فيها من نظم بنائية وقيم جمالية كامنة في عناصرها، والتعرف على كيفية اتساق الأجزاء المكونة لبنية العنصر والعلاقات التناسبية بين أجزائها وبين بعضها البعض. ومن الممكن إدراك ذلك بالرؤية المتعمقة في أشجار النخيل التي هي موضوع البحث تلك الرؤية التى تمكن من التعرف على البناء الظاهري للعناصر النخيلية وأنظمتها وقوانينها الشكلية وما تزخر به من علاقات متناسقة ومنسجمة يرجع للأصول التكوينية التي يتألف منها الشكل الظاهري للجذع والذي يتضح فيه النظام الحلزوني.

إن نظرة بتأمل إلى جذع النخلة تعلوه الأوراق ترينا كيف يكون التوازن والنظام في خشونة الجذع مع نعومة الثمار. وبتتبع نظام تفرع الجريد يكشف عن التنوع في الشكل والهيئة، كما يكشف عن علاقات وتناسب فيتعرف على أنظمتها الشكلية في أشكال السعف المكون لقمة الرأس في بنية تتحرك على مماسات دائرية متناسقة. وما تزخر به من علاقات متباينة ومنسجمة أيضا بما تحويه من عناصر مختلفة ومتآلفة وبسبب التباين في الحجم ندرك أن كبر أوراقها يقابله صغر ثمارها. واللون الأحمر أو الأصفر في ثمارها يقابله خضرة أوراقها، كما تتوازن صلابة نصلها وأشواكها مع نعومة أزهارها. فاتساق علاقات الأجزاء الظاهرة من عناصرها ما هي الا انعكاسات لنظم البناء الداخلي في تركيبها. فاذا أمعنا النظر في النخيل أدركنا نظاما وبناء يدل على إعجاز الخالق سبحانه وتعالى في خلق الطبيعة والانسان.

إن النظرة المتفحصة للأجزاء المختارة من أشجار النخيل تظهر جـزءً ا مـن نظامهـا وتركيبهـا البنـائي الظاهري في الطبيعة، يُستشعر في ترتيب عناصرها وعلاقات أجزائها فيُدرك ما بها من قيم جماليـة ــ كالتكرار، والايقاع، والتوازن، والتماثل والتناسب وغيره... ويبقى الافادة من تلك القيم بالكشف. عما هو قائم من نظم جمالية وعلاقات تشكيلية يمكن الاستفادة منها في عمل تصميمات برؤى فنيـة جديدة.

الرؤية الفنية للطبيعة :

تعتبر الطبيعة مصدر من المصادر التي إستلهم منهـا الفنـان والعـالم على حـد سـواء، أفكـاره ونظرياته العلمية والفنية. ولعل التاريخ الفني يوضح لنا كيف إستطاع الإنسان الفنان، الكشـف عـن النظم والمكونات والتراكيب المختلفة من خلال قانون التشكيل الطبيعي، في أعمـال فنيـة بصياغـات مختلفة، تحمل رؤى تشكيلية وتعبيرية جديدة وقد بدأت بتكشـف الفنـان لأشـكال العنـاصر المكونـة للطبيعة بصورها المختلفة والمألوفة ثم زادت المدركات البصرية وتعمقت لتنقـل إلى مرحلـة الوصـول إلى المفهوم الكلي لنظمها والذي ساعد على تكشف جوانـب متعـددة لمفهومهـا ممـا أسـهم في فتـح ميادين جديدة للمعرفة العلمية، والفنية على حد سواء.

وإذا كـان تعـامل الإنسـان الفنـان مـع الطبيعـة بـدأ بـالإدراك البصـري فـإن الرؤيـة والتـأمل والملاحظة كانت الوسيلة المنطقية لمحاولات الفنان المتعددة لاكتسـاب المعـارف والفنـون التـى تحقـق رؤى تشكيلية تعتمد على منهجية علمية.

فالرؤية للطبيعة تختلف من شخص لآخر بإختلاف الثقافة والخبرات السابقة ويحـدد البسـيوني معنـى الرؤية الفنية «بأنها إستجابة إنفعالية لموقف خارجي يتأثر فيه الرائـي بالعلاقـات الجماليـة وبالمعـاني. والقيم التي يتضمنها، وهذا التأثير معناه أن ينفعل بهذه القيم، ويندمج فيها، وتصبح جزءا من كيانه» (البسيوني، ٩، ص١٣)

إن الرؤية تتغير دائما حسب طبيعة نظرة الشخص ونوع إهتمامه. فرؤيـة الشـخص العـادي للطبيعـة تختلف عن رؤية عالم النبات وتختلف أيضا عـن رؤيـة الفنـان، فالشـخص العـادي ينظـر إلى الطبيعـة بغرض الإستمتاع بينما ينظر اليها عالم النبات فيفرق بين أنواع الأشـجار وأعمارهـا وفصائلهـا ومـا

تعطيه من المحصولات وما إلى ذلك أما الفنان فإنه ينظر إلى الطبيعة نظرة المتأمل الذي يبحث في بناء الأشكال وتراكيبها وقوانينها، ليدرك نظمها ومن خلال إدراكه للتركيب الجمالي الذي يكمن في الترجمة الحسية والوجدانية يصل «إلى مرحلة التأليف بين فهم نظام الشكل المدرك بالحواس وبين الشكل الذهني الناتج للوقوف على خصائصها وأنظمتها البنائية وقيمها.الفنية والجمالية مما يفجر في الفنان طاقات جديدة لإبداعات لا نهائية». (دسوقي، ٤١، ص٤٢)

ويقول المفكر الامريكي ويتجنستون Wittgensten أن الطريقة الوحيدة لتدعيم الرؤية هو تدريبها على النظرة العميقة للحقائق. (دسوقى، ٤٠، ص١٠٤)

وتخلص الباحثة إلى أن الرؤية الفنية عملية مستمرة متطورة متغيرة تبدأ بالإدراك البصري الذي هو نتاج عملية الرؤية البصرية والعوامل الذاتية، أي أن الإدراك هو نتاج نهائي لعملية تفاعل الإنسان مع ما يحيط به من العوامل الداخلية من خبرات سابقة وتراث وإحساسات وجدانية للوصول بالعمل الفني إلى مرحلة من الكمال. وأن الفنان إنما ينظر إلى الطبيعة نظرة المتأمل المتذوق للشكل المدرك بكل ما تعكسه تلك النظرة من قيم جماليةوتشكيلية. ومن خلال تأثره بالطبيعة ودراسته لها يدرك مابها من علاقات وتناسب فيتعرف على النظم والتراكيب والقوانين فيكشف عما يراه بقدر ما يكتسب من خبرة كي يعيدها في صياغة جديدة.

إلا أن الوسائل الحديثة مثل العدسات المكبرة والميكروسكوب والتيلسكوب قد ساعدت في الكشف عن نظام الطبيعة وقوانينها الظاهرة والخفية. فلم يعد المظهر الخارجي لعناصر الطبيعة هو المصدر الوحيد للرؤية بل غاص الفنانون بحثا عن القوانين الطبيعية المتحكمة في عمليات النمو والتكوين في عالم النبات الذي يعد منبعا خصبا للرؤية ليس من الناحية العلمية فقط بل من الناحية الجمالية والفنية. (عوض، ٦٩، ص٢٥، ٢٦، ٢٧)

ويعد الحاسب الآلى أحد فنون الآلة التي فتحت مجالا متسعا للتجريب في الفن المعاصر واكتشافه كأداة تقنية جديدة استخدمت للتجريب في مجال النشاط الابداعي، ولقد بدأت نتائج هذا الفن وكأنها أمثلة متقنة من الأشكال الفنية عند حد معين، فهم في بحث دائم لإكتشاف كل ما تنتجه من إمكانات مختلفة. (فريدنيك، ٧٠، ص١٨)

فقد إعتمدت الدراسات على أسس ومبادئ قوية ومدروسة ومنظمة، والآن تعتمد على نظريات الثقافة كما تعتمد على الثقافة والمعلومات والمهارات. وكان الفنانون يتصورون إمكانية إستخلاص مقومات تشكيلية بحثه بغية إثبات «قانون تشكيلي عام» وتصنيف تلك المقومات التشكيلية والدفع بها إلى حاسب آلى يفرز من الأعمال مالا يقدر عليه الفنان بامكاناته البشرية. حيث تطلع (فاذريللي) (Vassarelly) إلى أن يتحول ذلك القانون إلى كود "Code" يغذي به حاسب آلى. (شريف، ٥٤، ص١٣٨)

الا أن ما تهدف إليه الباحثة في بحثها هو الرؤية المتعمقة للعناصر الطبيعية لادراك ما بها من النظم البنائية والقيم الجمالية والعلاقات التشكيلية، ثم محاولة تناولها فى صيغات جديدة.

فطبيعة بلادنا التى نعيش فيها تزخر بانواع كثيرة من أشجار النخيل ذات الاصول التاريخية العريقة. وحيث ان التربية الفنية تهتم بالطبيعة بشكل عام وبالعناصر النباتية بشكل خاص- خاصة اشجار النخيل- حيث تعتبر اشجار النخيل من المواضيع الرئيسية التى تتضمنها مناهج التربية الفنية عبر المراحل الدراسية المختلفة بالمملكة. حيث ان اشجار النخيل من النباتات ذات الصفات الخاصة تشكيليا وفنيا. لهذا كان لابد للطالبة من التعرف على ماتحتويه تلك الاشجار من قيم فنية وجمالية وتشكيلية تحفزها على حب طبيعة بلادها وتربطها بها.

إن ادراك الطالبة لاشجار النخيل التى تعايشها فى حياتها اليومية وتشاهدها فى كل مكان أمامها فى الشوارع وفى الحدائق والمزارع وفى داخل المنازل يعد ادراكا سطحيا عابرا على الرغم مما تتمتع به اشجار النخيل من الفن والثراء فى عناصرها المتنوعة وما تحتويه من قيم فنية وجمالية متعددة كالتوازن فى رأسيتها على الأرض الافقيه، والايقاع فى حركات اوراقها وعبير نسماتها، والتماثل فى شكلها العام، والنسب الجمالية فى تكوين هيئتها الكلية، والتدرج فى نموها، والتنوع والتباين فى أشكال واحجام والوان ومذاق ثمارها، والتنظيم والانسجام بين عناصرها.

وترى الباحثة أن ضرورة التعمق فى الرؤية لتفهم أبعاد توظيف اشجار النخيل فى مجال التصميم الزخرفي يأتى إنبثاقا من مقوماته الجمالية ونظمه البنائية لذا يتجه البحث بالقاء مزيد من الاهتمام بالتعمق فى الرؤية لتلك الاشجار بدلا من الاتجاه السائد فى التعبير عنها فى دروس التربية

الفنية حيث مازال بعيداً عن الاتجاهات العلمية والفنية المعاصرة، ولابد للتربية الفنية ان لاتقف بمعزل عن روح العصر حتى يمكنها ذلك من تحقيق اهدافها فى الابتكار والتجديد. فذلك مما يساعد الطالبة على تنمية الادراك البصري لفتح ما أغلق عليها ادراكه عبر الرؤية السطحية العابرة. وقد تناولت الباحثة بالتحليل اشجار النخيل معتمدة على الرؤية العميقة الفاحصة والمتأملة، والادراك الواعى لاجزاء اشجار النخيل لأن محور الرؤية المتعمقة هو البحث عن القيم الجمالية والنظم البنائية والعلاقات التشكيلية والكشف عن أنظمة متعددة تتمثل فى عناصرها ومن خلالها يمكن الخروج بتصميمات زخرفية جديدة مما يجعل لهذة الرؤية مجالا متسعا للتفكير الابداعى فى مجال التربية الفنية.

الطبيعة ودورها في الفن:

تتجلى قدرة ا لله سبحانه وتعالى في جميع مخلوقاته ويظهر إعجازه عز وجل في كل ما تتضمنه هذه المخلوقات من سمات وعناصر ونظم. والطبيعة هي إحدى دلائل عظمته عز وجل تمثلت فيها بدائع الصنعة الالهية، فأضحت مصدرا لانهائيا لعجائب قدرته، وغدت نبع الالهام ومحط التأمل للانسان. هذا الانسان الذي وهبه ا لله جل شأنه من القدرات ما يمكنه من الارتقاء بفكره وحسه للاستدلال على وجود ا لله وألوهيته. فلقد منح ا لله الانسان مجموعة من الحواس هي بمثابة القنوات والأدوات التي منها وبها يرى ويدرك الطبيعة من حوله فيستشعر وجود ا لله وقدرته. «وا لله أخرجكم من بطون أمهاتكم لا تعلمون شيئا وجعل لكم السمع والأبصار والأفئدة لعلكم تشكرون» (النحل:٧٨)

والانسان الفنان برهافة حسه وسعة خياله وقدرته على الاستشفاف «يستطيع أن يجد في النظم والعلاقات الجمالية والتشكيلية ما يدفعه لتوجيه أحاسيسه ومشاعره نحو الاتزان والتوافق والتناسب والتكامل ووحدة الاجزاء من أجل دفع إدراكه ومشاعره إلى إستمرار ملاحظاته وتأملاته الواعية في إعجاز خلق الطبيعة. (دسوقي، ٤١، ص ٣٩)

وللطبيعة دورا هاما في الفنون المختلفة ولكن هذا الدور يختلف من عصر لآخر ولقد تمكن الفنان منذ فجر التاريخ أن يترجم الطبيعة ترجمات عديدة تتفق مع فلسفته وعقيدته فهو في بعض الأحيان يحافظ على المظهر وفي أحيان أخرى يبحث عن الجوهر فالطبيعة ليست غاية في حد ذاتها وإنما هي

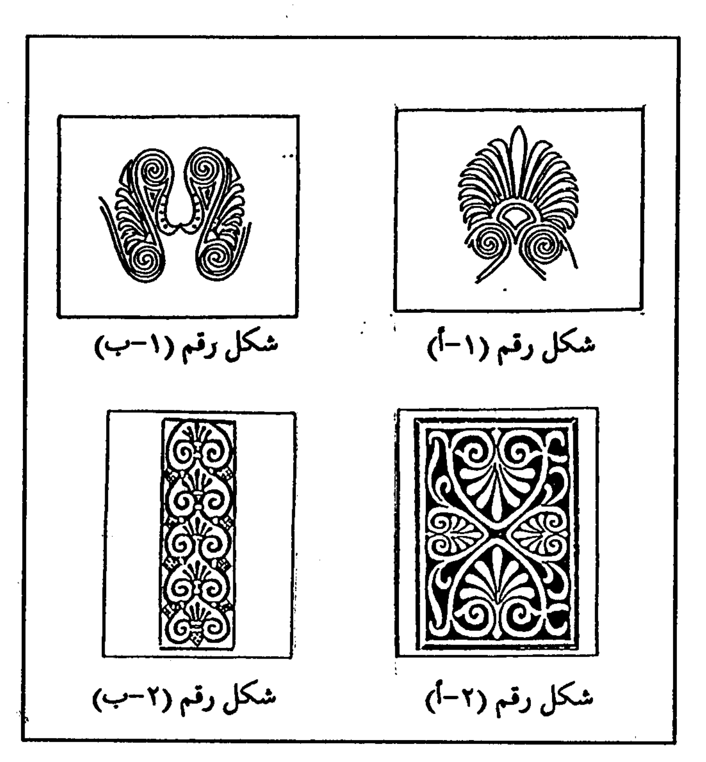
مصدر ثري يساعد في عملية الكشف عن الجديد. حيث أن الطبيعة هي القاموس الذي الـذي يمكـن أن نرجع إليه لنتعرف على قيم الاشكال، الفنية والجمالية وطبيعتها التشكيلية، وحيويتها لذلك يجـب أن يكون للفنان نظره خاصة متعمقة حتى لايرى من الأشياء سوى مظهرها الخارجي ويبتعد بتفكيره عن الأصالة الموجودة في الطبيعة.

ولابد أن تكون النظرة للطبيعة نظرة متأملة فاحصة لادراك ما فيها من نظم جماليـة وتشـكيلية والتعبير عما تثيره في النفس من علاقات وما تحويه من قيم فنية تحفز على حب الطبيعة والبحث عـن مكوناتها والتعبير عنها، وتوضح الأساليب المختلفة في تناولهـا. ولقـد استعرضت الباحثـة بايجـاز في السطور التالية المراحل التي مرت بها الزخرفة النباتية عبر الحضـارات القديمـة والحضـارة الاسـلامية. وتخص منها (أشجار النخيل) -موضوع هذه الدراسة- وهـو أيضـا جـزء مـن نتـاج الفـن لحقبـات تاريخية متعاقبة، كخلفية لايمكن إغفالها للتعرف على كيفية تناول تلك الحضارات لها من خلال أحد عناصره وهي (الأوراق النخلية) بإعتبارها أكثر تناولا في الزخرفة، كما أنهـا مـرت بمراحـل تطـور عبر تلك الحضارات.

أ ـ الحضارة القديمة :

«ظهرت فنون الحضارات القديمة، تعبيرا عن مثاليات وفلسفات إستمدت وجودهـا لتحقيـق نوع من الاتزان للوجود. فكانت مزج بين الواقع والمعلوم، وبـين الخيـال الخصـب والعـالم المجهـول. سواء كانت تلك المثاليات تؤمن بحياة أخرى بالخلود كمـا في الحضـارة المصريـة القديمـة، أو كـانت فلسفات مادية دنيوية كما في الحضارة البابلية والآشورية أو الاغريقيـة والرومانيـة.» (النشـار، ٣٢، ص١٨٨)

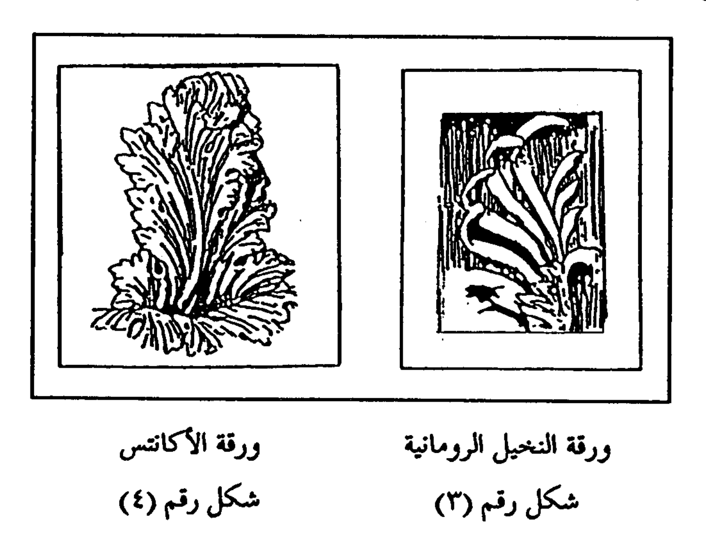
فلقد كان الفنان الاغريقي ذا ثقافة فنية أصيلة إستطاع أن يترجم الطبيعة بطريقته الخاصة بما يتناسـب ومثاليته وأنتج فنا خاصا ذا حس مرهف حيـث إنعكـس هـذا علـى زخارفـه النباتيـة . كمـا لوحـظ إرتباط الفنان الاغريقي بالطبيعة في صياغاته التشكيلية للوريقات النباتية المستخدمة كأوراق اللبـلاب والزيتون والعنب بالاضافة إلى أشكال المراوح النخيلية وأنصافها والتي يطلق عليها في بعض الأحيان الإنتيمون توضحها الاشكال (١-أ)، (١-ب)، (٢-أ)، (٢-ب). (شافعى، ٥٣، ص٩٤-٩٦)



شكل رقم (١-أ) شكل رقم (١-ب)

شكل رقم (٢-أ) شكل رقم (٢-ب)

كما كان الفنان الروماني متفهما للأسلوب الإغريقي فظهرت مرحلـة جديـدة مـن الإنتـاج الفني تمكن فيها الفنان الروماني من تطوير شكل الورقـة النخلية وأضـاف بعـض العنـاصر الزخرفيـة النباتيـة الورقيـة مثـل أوراق العنـب والزيتـون، وأوراق الأكـانتس توضحهـا الشـكلان (٣)، (٤) (شافعي، ٥٣، ص١١٨).

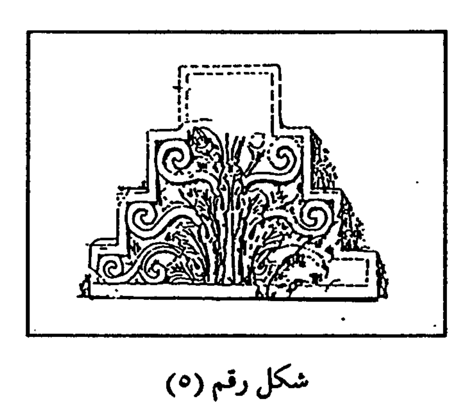


ورقة النخيل الرومانية
شكل رقم (٣)

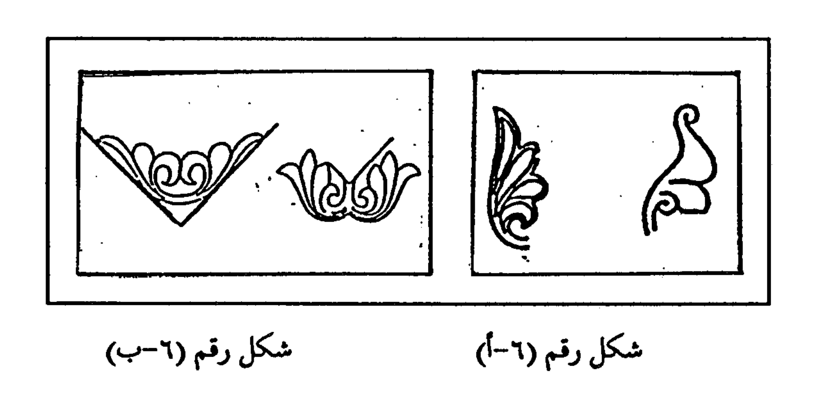
ورقة الأكانتس
شكل رقم (٤)

وتميز الفن البيزنطي بنوع من الوحدة الفنية والرقة. فهو حلقة من حلقات الفنون الشرقية التي تطورت خلالها بعض الفراغات التشكيلية للوريقات النباتية مثل أوراق الاكـانتس حيـث إقـتربت في شكلها من شكل الأوراق النخلية وتطورت في بعض الحالات إلى أصابع رفيعة مسننة كمـا إشـترك

معها كثيرا من الصنوبر أو عناصر محورة واصبح من الصعب التفرقـة بينهـا وبـين النخليـات وأوراق العنب كمـا فـى الاشـكال (٥) (شـافعي، ٥٣، ص١١٩)، (٦) (Pope & Ackerman, 95, p. 2691، (٧) (شافعي، ٥٣، ص٢٢١).



شكل رقم (٥)



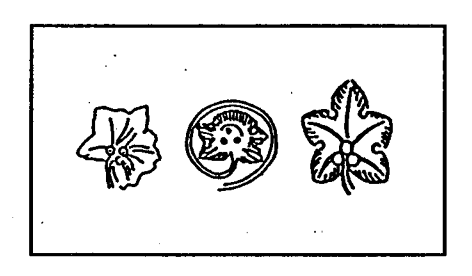
شكل رقم (٦-أ) شكل رقم (٦-ب)



شكل رقم (٧)

بانتهاء تلك الحقبة الزمنية بحضاراتها الفنيــة الضخمـة كإجتهـادات بشـرية في تفسير مظـاهر الطبيعة والحياة، تتابعت الديانات السماوية فانبثقت فنون تجلت روائعهـا علـى إمتـداد اوروبـا منهـا الفن القبطي والفن الإسلامي.

فنجد أن الفن القبطي جمع بين العناصر المتداخلة والمتشابكة مـع ورقـة الاكـانتس وأجزائهـا. كما إهتم بأوراق العنب التى كانت من أهم العناصر لدى فنـانى مصـر وسـوريا. كمـا يتضـح فـى شكل رقم (٨). (عكاشة، ٦٥، ص٣٩)



شكل رقم (٨)

ب ـ الحضارة الإسلامية :

لقد كان الفن الإسلامى ذا طبيعة خاصة إنفرد بها، أعطته طابعـه المـميز لشـخصيته الفريـدة، فلم يلجأ إلى محاكاة الطبيعة لأن هذا هدف لا يسعى إليه ولا يعنيه وإنما سعى إلى صياغتهـا صياغـة جديدة مبتكرة.

ويعتبر عنصر النبات من أهم العناصر التي إهتم بها الفن الإسلامي نظرا لطبيعته الطيعة فـى التشـكيل والتحوير والتنويع في صياغتها التي تجمع بين شكل العنصر وحركته وإخراجه بصورة جديدة، فـنرى تفريعات العنب وكـيزان الصنوبـر والمـراوح النخيليـة والأوراق النباتيـة الدائريـة، كمـا ابتعـد الفـن الإسلامي عن التجسيم في كل ما أنتجه من أعمال فكان هدفه البحث عن العمـق الروحـي. فكـان يعمل على تغطية السطوح بالزخارف النباتية والهندسية لأن هدفـه «الرغبـة في إذابـة الجسـم بتوجيـه النظر إلى الزخارف التي تغطيها والرغبة في إذابة مادة الجسم، وتحطيم وزنه وصلابتة وإعطائه الخفـة. إتجاه تستهدفه النظرة الاسلامية» (الشامي، ٢٥، ص١٩١).

فقد انطوى الفن الإسلامي على قيم روحية تنبع من إيمان الفنان وعقيدته، بالإضافة إلى تلك الخصائص الفنية التي إنفرد بها هذا الفن مما اكسبه طابعه الفريد وشخصيته المميزة، فضلا عن القيم الفنية والجمالية التي ينطوي عليها هذا الفن مما يجعله فنا راسخاً وأصيلا.

أساليب وطرز التعبير الفني للعناصر النخلية في الزخارف النباتية الاسلامية :

لقد مرت الزخرفة النباتية في الفن الإسلامي بعدة أدوار ومراحل تتميز كل مرحلة عن الأخري بملاحظة التغيرات الجزئية أو الكلية على المفردات والعناصر النباتية من حيث الأسلوب والصياغة والقرب من الطبيعة أو الإبتعاد عنها مع التجريد والتحوير.

وتنوعت الزخارف النباتية لدى الفنان المسلم، تذكر الباحثة بعضا منها على سبيل المثال لا الحصر ورقة الاكانتس وأوراق العنب وعناقيده والمراوح النخلية وأشجار السرو والصنوبر والنخيل.

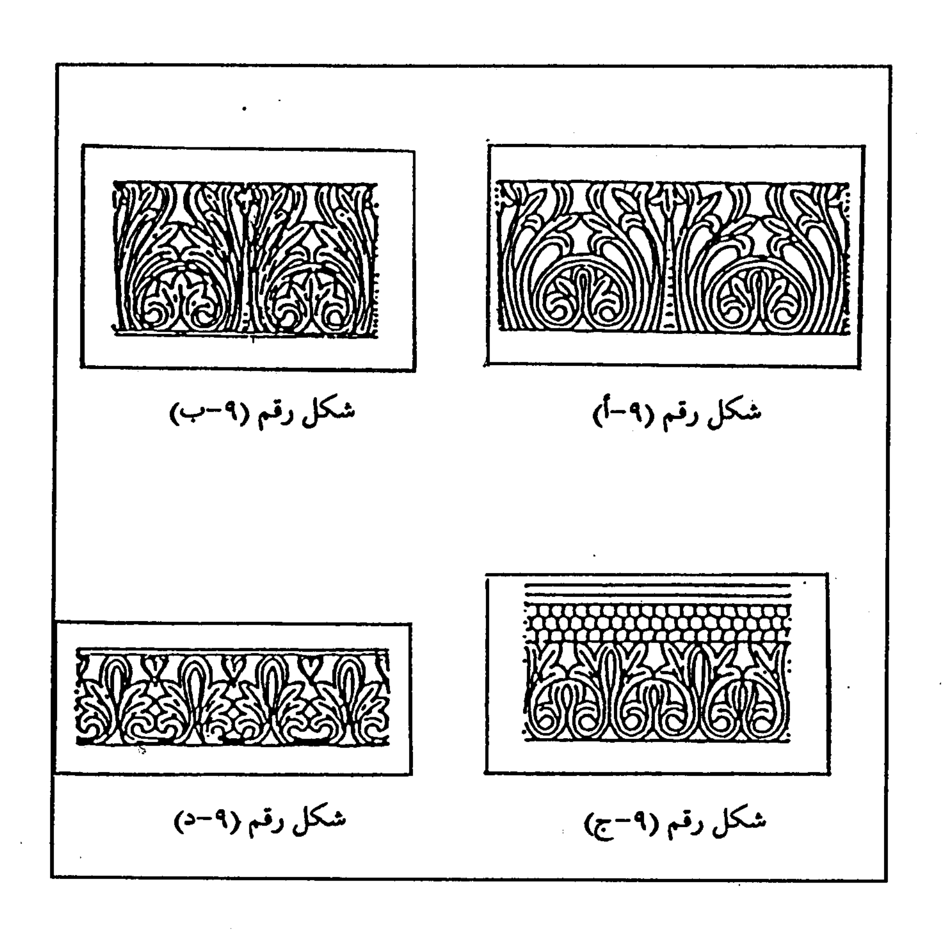
ولقد تعددت وتنوعت أساليب التعبير الزخرفي للعناصر النخلية فكان لكل منها طابع متميز جعلها ذات أسلوب منفرد ومتعارف عليه في جميع الأقطار الإسلامية. ولقد لعبت العوامل الثقافية والسياسية والإقتصادية والإجتماعية والدينية دورا إيجابيا في تكوين الأسلوب الإسلامي.

وتعد الاساليب الفنية المزدهرة فى القرنين التاسع والعاشر الميلادي ممثلة فى الطراز العباسى وتعتبر الآثار التي عثر عليها في سامراء نموذجا واضحا لهذا الطراز الذي انعكس بدوره على المفردات النباتية الورقية الإسلامية وأعطاها شكلا مميزا.

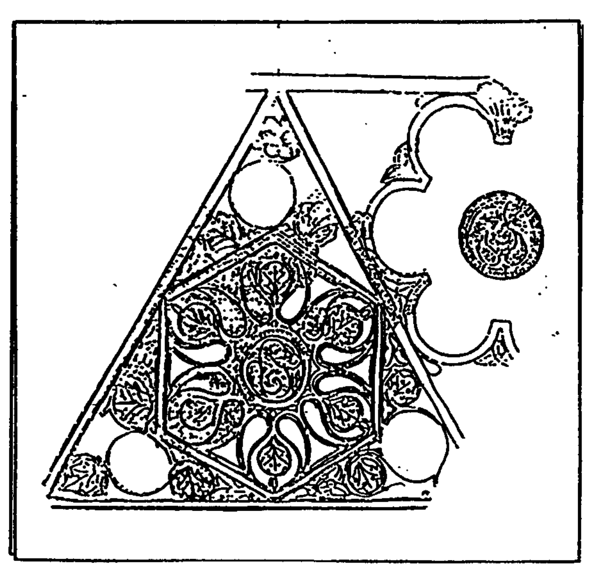
وفيما يلى تعرض الباحثة بصورة مختصرة الطرز الإسلامية التي يتضح فيها التطور التدريجي الذي ظهر في أساليب الزخرفة المستوحاه من العناصر الورقية النخلية المستخدمة والتي يمكن تقسيمها إلى ثلاث طرز هي كالتالي :-

الطراز الأول :

أستخدمت أشكال المراوح النخلية في بعض الزخارف التى توضحها الأشكال (٩-أ)،(٩-ب)، (٩-ج)، (٩-د) (Creswell, 84).


شكل رقم (٩-أ) شكل رقم (٩-ب)
شكل رقم (٩-ج) شكل رقم (٩-د)

وفي هذا الطراز ظهرت الأوراق النباتية قريبة من شكلها الطبيعي وقد وضعت داخل أشكال هندسية تأخذ شكل إطارات حلقية تحوي بداخلها الوريقات النخيلية كما يتضح فى شكل رقم (١٠). (شافعي، ٥٢، ص٧٧)

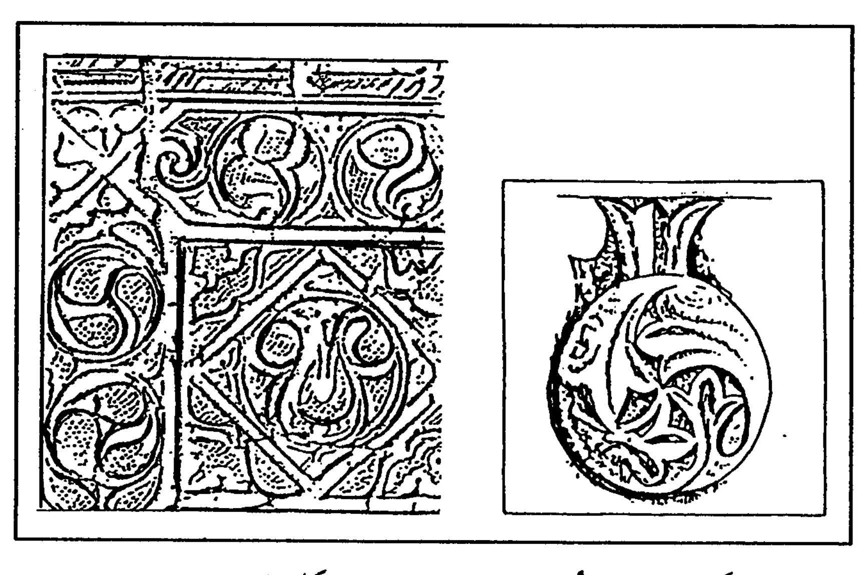

شكل رقم (١٠)

واصبحت سمة الزخارف في هذا الطراز تغطية الفراغات تغطية تامة حتى كادت الأرضية تختفي تماما وفي أحيان كثيرة تقتصر الأرضية على جذور ضعيفة. (عطية،٦٤، ص١٥١)

كما كانت نتيجة إستخدام النحت المشطوف، أو المائل الذي تتقابل فيه الحافات مع بعضها على شكل زوايا منفرجة تبدو الخلفية فيه واضحة نتيجة الحفر العميق وأزداد إتساعها. (كونل، ٧١، ص٣٩)

الطراز الثاني :

أستخدمت عناصر المراوح النخلية والأوراق النباتية الدائرية مع الاحتفاظ بالأشكال الهندسية المحيطة بها كما كانت مستخدمة في الطراز الأول. مع الإبتعاد عن مبدأ محاكاة الطبيعة حيث صاغ فيه الفنان المسلم عناصره النباتية الورقية في صورة تجريدية مبسطة إبتعد بها عن شكلها الطبيعي. فالوريقات النباتية تحولت إلي أشكال سعف نخلية فطالت رؤوسها وأصبحت مدببة وانفرجت في العروق والسيقان وانسابت في حركة مستمرة. وقد تحول السعف في بعض الأحيان إلى أنصاف وريقات من شحمتين أو ثلاثة أو صاغ منها الزهريات والتفريعات النباتية بأوراقها المستديرة مع نماذج المراوح النخلية المنحوتة ببروز وقلت فيه المساحة الخلفية (عطية، ٦٤، ص١٥١) حيث أصبح ما يفصل بين المفردات بعضها عن بعض مجرد خطوط وقنوات دقيقة. (ديماند، ٤٢، ص١١٦). توضحها الشكلان (١١-أ) و(١١-ب) (مرزوق، ٧٥، ص١٠).

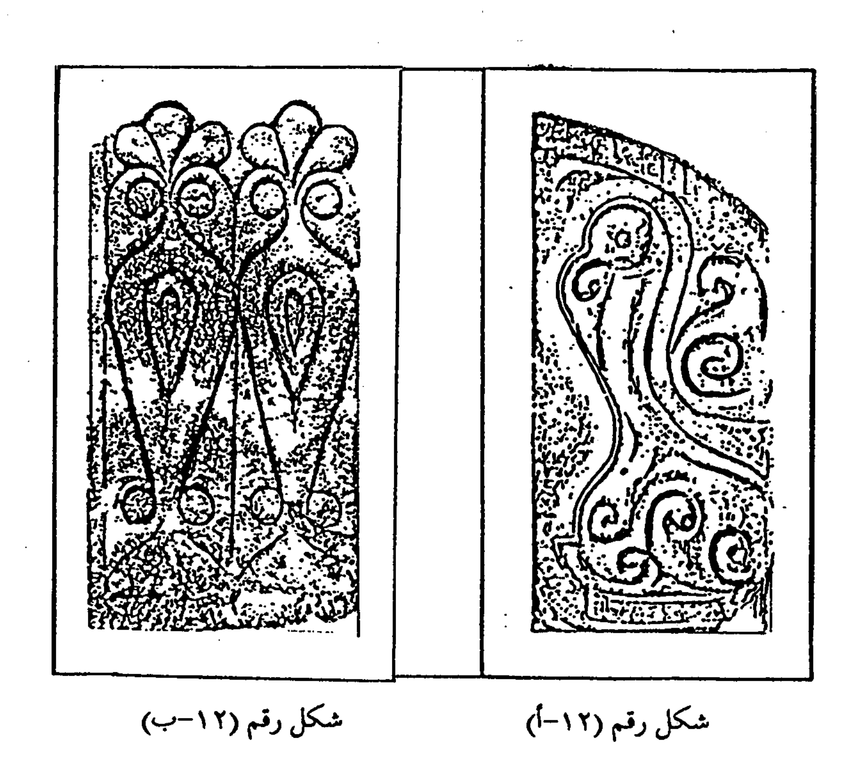


شكل رقم (١١-أ)　　　　شكل رقم (١١-ب)

الطراز الثالث :

كانت الزخارف التي تعرف بالطراز الثالث في سامراء تتضمن الإستخدامات المتنوعة لشكل المروحة النخلية لقابليتها على التلاءم مع الشكل المراد زخرفته بإختلاف هيئته، بالإضافة إلى إمكانية تأليف الأشكال المتناظرة والزخارف المتماثلة وذلك مما يتفق مع طريقة بسط الزخارف على مساحات كبيرة ممتدة بحيث لا يترك فراغات بينها. إن هذا الأسلوب الثالث من زخارف سامراء التي حفرت على الجدران في حشوات «وهي من أقدم الأساليب السامرائية وهي عبارة عن زخارف نباتية من وريقات العنب، وكيزان الصنوبر والمراوح النخلية وأشكال من الزهرات داخل أطر هندسية» (عطية، ٦٤، ص١٥٠، ١٥١).

أيضا في هذا الطراز تم تبسيط الخلفية عن الطرازين الأول والثاني فأصبحت التكوينات الزخرفية ما هي الا خطوط ومنحنيات حلزونية قد يخرج بعضها من بعض لعدم وجود ما يفصل بينها، يوضحها الشكلان (١٢-أ) و(١٢-ب) (السيد، ٢٣، ص٤٨-٥٠)، وبالتالي إختفت بعض المفردات الزخرفية الصغيرة التي كانت تدخل لتملئ الفراغات الناتجة عن تكوينات المفردات الزخرفية الكبيرة.



شكل رقم (١٢-أ) شكل رقم (١٢-ب)

ان الفن الإسلامي يحمل الكثير من الملامح والإتجاهات الفنية التي نراها اليوم في مدارس الفن الحديث. ويعني ذلك أن الفن الإسلامي بقيمه الجمالية التشكيلية، وما ينطوي عليه من إتجاهات فنية ورؤى ومفاهيم جمالية معاصرة كان ملهما للفنان الحديث الذي كشف عن هذا الفن وأطل منه على ينابيع وآفاق جديدة تمكن بعد هضمها واستيعابها إستثمارها في صياغته الجديدة وبطريقته الخاصة وبما يتوائم مع العصر.

وإذا كان لهذا القول دلالة فإنما دلالته أن الفن الإسلامي بالرغم من تلك القرون الطويلة التي مضت عليه، فإنه فن عصري يحمل ذوق العصر الحديث وينطوي على روحه وإتجاهاته مما يجعله دائما وأبدا فنا عالميا يحمل من القيم ما يخرج به من حدود المحلية الضيقة إلى الآفاق العالمية الرحبة، وما يجعله مواكبا لكل عصر وزمان. ويؤكد سالم «أن الفن الاسلامي ليس مجرد مرحلة أو حقبة فى تاريخ الفن والحضارة وإنما نزعة تركت آثارها فى فنون عصر النهضة والفن الحديث والمعاصر». (٥٠، ص٦٤)

الفصل الثالث

«دراسة تحليلية للشكل الظاهرى والتركيب البنائى والقيم الجمالية للنخيل»

بتأملنا لطبيعة بلادنا وتراثنا الفني نلاحظ أن أشجار النخيل تمثل مصدراً هاماً للفنان، لما يتوفر فيها من القيم الجمالية والتنوع في الشكل والهيئة بين كل نباتين من نفس الفصيلة.

وتمثل فصيلة النخليات بجميع فروعها ثروة ضخمة غنية بالأفكار، لتعدد أشكالها وثراء أنواعها والتنوع في أحجامها، ونظام ترتيبها. لذا فهي تعد مصدراً خصباً لما تحويه من إمكانات تشكيلية تتناسب والعرض الفني لها.

ونظراً لما تتمتع به المملكة من الثروة النخيلية ذات التاريخ العريق في بلادنا العزيزة حيث كانت ولا تزال مصدر الغذاء الرئيسى للآباء والأجداد، فمنها أكلوا ومنها شيدوا منازلهم ومنها صنعوا أكثر مستلزماتهم.

وإنطلاقاً من تواجدها في بلادنا الحبيبة والتي تحتضن بين جنباتها حوالي إثنتى عشرة مليون نخلة، والتي كرمها ا لله ووصفها بأنها طيبة حيث قال جل وعلى «ألم تر كيف ضرب ا لله مثلاً كلمةً طيبةً كشجرةٍ طيبةٍ أصلُهَا ثابتٌ وفرعُها في السمآء * تؤتى أُكُلها كُلَّ حينٍ بإذن ربها.» (ابراهيم، ٢٤-٢٥). وقد ورد فى الحديث «اكرموا عمتكم النخلة فانها خلقت من الطين الذى خلق منه آدم» (المسلم، ٣١، ص٣٩). فكان حقاً علينا أن نعطيها حقها من الإهتمام، وأن نوفيها ماهي جديرة به لتعيش معنا المستقبل كما عاشت في الماضي.

لذا كان اختيار الباحثة للنخيل موضوعاً لبحثها صادرا عن الرغبة والاهتمام بدراسته وتحليله، والوقوف على مافيه من نظم بنائية وقيم جمالية تحتويها عناصره وتتمثل في مختلف ألوانه ومساحاته وأشكاله وخطوطه، وملمسه وحركته. كما تستشعر فيه قيم الإيقاع والاتزان والتكرار والتناسب.

إن هذه الأشجار تتبع نظاماً إلهياً دقيقاً مبدعاً في تكوينه، هذا النظام يتكرر في عناصره، مما يساعد على إثراء تنمية القدرة الابتكارية في التصميم الزخرفي.

ولقد تناولت الباحثة في هذا الفصل دراسة تحليلية للتعرف على الشكل الظاهري والتركيب البنائي والقيم الجمالية لبعض العناصر المختارة من أشجار النخيل لإثراء الرؤية البصرية لشكل العنصر والتعرف على التركيب البنائي وما يتضمنه من النظم والقيم الجمالية والتشكيلية للعناصر المختارة. بما يمكن معه القيام بتصميمات فنية زخرفية جديدة.

ولقد حاولت الباحثة أثناء عملية التحليل توضيح بعض النظم البنائية والتعرف عليها من خلال الرسم التخطيطي، مراعية أن تكون الطريقة تحليلية وصفية. وإقتصرت الباحثة على ستة أجزاء مختلفة لنوعين من أشجار النخيل سبق الإشارة إليها في حدود البحث، حيث يتوافر بها قدر من التباين في النظام التركيبي للبناء الظاهري.

وتمت عملية التحليل على الأجزاء المختارة من أشجار النخيل من خلال المحاور التالية :

(أ) الشكل الظاهري (ب) التركيب البنائي (جـ) القيم الجمالية.

وقد تناول التحليل أولا الهيئة الكلية لأشجار النخيل بصفة عامة كمدخل للتحليل وتأكيدا لعملية الإدراك البصري في إدراك الهيئة ككل قبل إدراك الأجزاء. كما أوضحت الباحثة مساقط الرؤية الرأسية والأفقية لأشجار النخيل، لتوضيح الطبيعة المرئية للبناء التركيبي والعلاقات الخطية - مع التأكيد على القيم الجمالية التي يقوم عليها بناء الشكل ثم ما تحدثه العلاقات الخطية فيما بينها من مساحات في نطاق صيغ بنائية زخرفية أمكن الحصول عليها من خلال التحليل الجمالي لمساقط الرؤية والاستفادة منها في التجربة الشخصية.

عند دراسة الشكل الخارجي لأشجار النخيل وتحليله جماليا تثيرنا هيئته المتميزة وأشكاله المتنوعة وما يتسم به من نظام نمو واحد تظهر فيه أجزاؤه موزعة توزيعا منظما ودقيقا. ولإدراك ذلك لابد من الوقوف لتأمل وتفحص تركيبها البنائي عن طريق الإدراك البصري الذي يدرك به الإنسان ما يحيط به من الأشياء في صيغة كلية قبل الادراك الجزئي، الذي يدرك من خلال التفاصيل الكلية الدقيقة ومن خلال إدراك الجزء منفردا، لأن الجزء في الهيئة الكلية يختلف عن الجزء منفردا ولأنه يرتبط بعلاقات التكامل مع الكل.

«ولقد إهتمت الأبحاث التجريبية بنظرية مجال الإدراك البصري في الكشف عن العناصر المكونة للطبيعة للوقوف على نظمها وقوانينها البنائية وقد كان ذلك نتيجة زيادة المدركات البصرية التي ساعدت في الكشف عن جوانب متعددة لمفهومها» (دسوقى، ٤١، ص١٤)

وهذا ما يعنى الباحثة في كيفية رؤية الطبيعة للوقوف على ما بها من النظم والقوانين والعلاقات التشكيلية التي تتميز بها أشجار النخيل التي تبدو في أشكال وهيئات متباينة يمكن تميز كل

شكل منها عن الآخر. كما تعد عملية النمو في النباتات عملية منظمة ومحددة بعدد من القوانين الطبيعية يمكن تسميتها بالقوانين البنائية. فالنباتات على إختلاف أشكالها لا تكون أشكالا وفقا للصدفة ولكن حددت أشكالها بواسطة القوانين الطبيعية. (عوض، ٦٩، ص٤١)

القيم الجمالية للشكل العام لنخيل البلح ونخيل الزينة

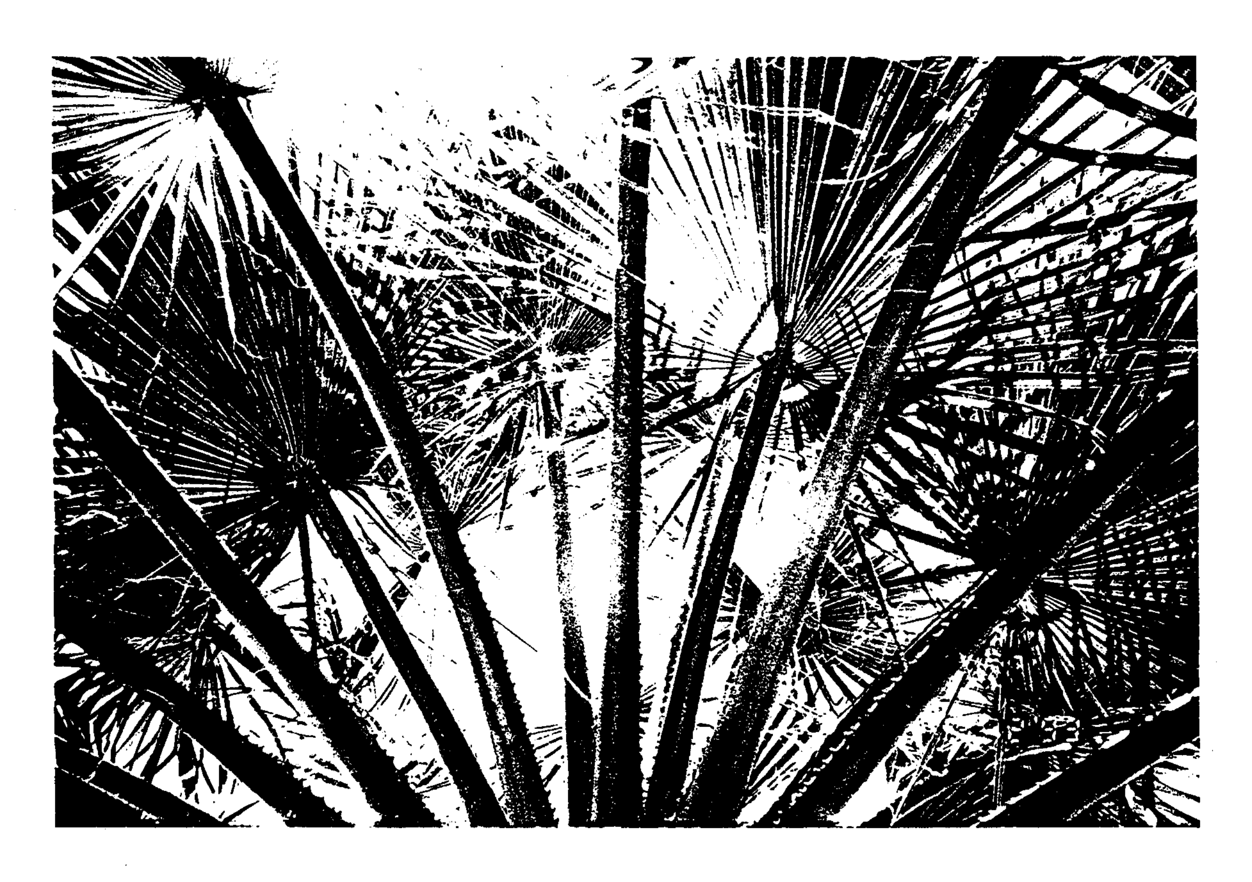
من خلال رؤية مساقط زاويتي النظر الرأسية والأفقية وعلى بعد مسافة تكفي لإدراك نظمها الكلية لشكل القمة النامية (الرأس) من خلال التصوير الفوتوغرافي تحمل تلك الرؤية إحساسا قويا بالحركة والنمو والترابط والصلة بين عناصر مكوناتها التي تبدو من على بعد أشبه بكتل على عمود وحين القرب منها تبدو أكثر طراوة ونعومة على سيقانها المتفرعة إذ تشكل في مجموعها الخضري الجميل ما يمكن أن يتخذ الف شكل وشكل ويعطي ولادات جديدة عند تتبعها بخط يكشف عن إيقاعات توحي بقيم تشكيلية متنوعة. كما يظهر من خلال التشابك الحادث بين أطراف السعف زوايا متنوعة في إتجاهات مختلفة تبدو كنظم حركية غير منتظمة لها سماتها وجمالياتها.

وعند نهاية التفريع لشكل الأوراق الريشية أو المروحية الممثلة لهيئة الرأس تنتج مساحات محصورة بين تشابك أطراف أوراقها يؤكدها تباين الدرجات الظلية بين الأوراق في تفاوتها التدريجي مما ينتج عنها تنوع في اللون تختلف درجاته تبعا لتخلل أشعة الشمس بين ثناياه مما يسفر عن درجات لونية جذابة نتيجة إنعكاس الضوء والظلال الذي يحقق التناسق لتلك الهيئة.

كما يظهر نظام تفرع جريدها من خلال الرؤية -كما هو موضح بالشكلين رقما (١٣)، (١٤)- ما يوحي بنظام بنية دائرية متنوعة تتزن فيها مجموعات أوراقها بما يحقق التعادل والقوة لنظام تفريعها الاشعاعي ومن خلال هذا النظام تظهر علاقات تبدو فيها العناصر الخطية الأساسيّة نابعة من نقطة المركز لتنتشر بشكل إشعاعي مما يوحي بتفتح الأزهار على برعمها حيث يتلاشى عند رؤيتها الإحساس بالكتلة وتظهر علاقات التناسب والتماثل والتكرار المحوري، لتوحي عند مشاهدتها بإرتياح لنظام خفي أعطى لهيئتها في علاقاتها حرية إغتناء العين وقدرتها العميقة على إدراك المضمون الجديد عبر الصياغات المولدة التي تقدم لنا محاولة جادة وعلمية لتوظيف العناصر (النخلية) لتحقيق رؤى جديدة لأشجار النخيل تعد منطلقا من رؤية شمولية تربط بين الطبيعة والتراث.



شكل رقم (١٣)



شكل رقم (١٤)

وتعرض الباحثة فيما يلى لعملية تحليل العناصر الست المختارة من أشجار النخيل وفقاً للمحاور الثلاث السابق تحديدها.

أولاً: الجذع (الساق) فى كل من نخيل البلح ونخيل الزينة :

الشكل الظاهري :

هو عبارة عن ساق خشبي طويل يبدو في هيئة عمود اسطواني مستقيم منتفخ قليلاً عند القاعدة. يتكون سطح الجذع (الساق) الخارجي من بقايا الأوراق التى تلتف حوله لتكسوه. تلك الأعقاب أو البقايا المتداخلة تبدو أشبه بشرائط مكونة من خيوط ليفية نباتية ملتحمة تتداخل مع بعضها البعض في اتجاه متعاكس، لتلتقي إحداها بالأخرى، فتكون من هذا اللقاء شبكية متينة، وشكلاً هندسياً معيناً، ينتج من خلال التداخل والتلاحم النسجي والتقاطع في هيكل متين متحرك، ليسير أحدهما في اتجاه نحو اليمين والاخر في اتجاه نحو اليسار ليشكل حول الجذع غلافا شبكيا متينا، وقرب القمة النامية تظهر بقايا الأوراق أشبه بحراشيف بارزة نتيجة بقايا الأوراق المتساقطة، ويتضح ذلك فى الشكلين رقما (١٥) و(١٦).



شكل رقم (١٥)



شكل رقم (١٦)

التركيب البنائي :

يتبع جذع (ساق) نخيل الزينة في تركيبه البنائي الخارجي النظام الحلزوني الذي يطبع الشكل بطابع الحركة الدورانية «فالنمو في النبات يتطابق مع متواليـات عددية معروفة ٢:٣، ٣:٥، ٥:٨، ٨:١٣، ١٣:٢١... وهكذا، وترتبط هذه المتواليات ارتباطاً مباشراً بالقطـاع الذهـبي، وهـي النسبة المثالية التى يتم الحصول عليها عند تقسيم خط ما على نحو معين بحيث تكون نسبة الجزء الأقصر الى الجزء الأطول كنسبة الجزء الاطول إلى الطول الكلى للخط كله (ريد، ٤٨، ص٢٣).

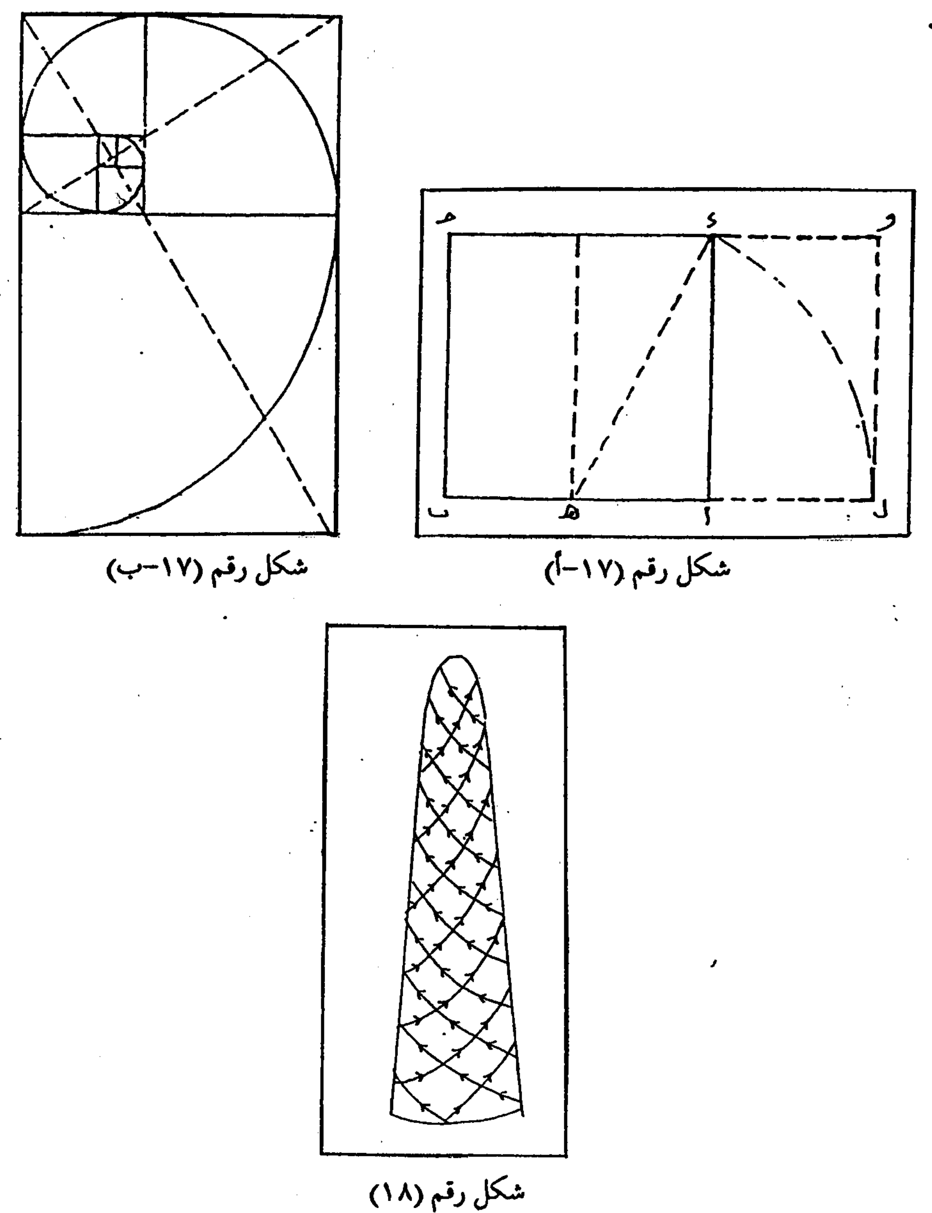
وبرسم مستطيل وتقسيمه إلى جزأين غير متساويين بنسبة (١:١,٦١٨٠) وتكرار ذلك في المستطيل الأصغر، وبرسم قوس في كل مستطيل، ينتج خط حلزوني* هو ذلك النظام الذي تتبعه

---

* الحلزون: هو منحنى يبدأ من المركز ويتحرك حوله وفى نفس الوقت يبتعد عنه

أوراق النخيل على جذوعها كما يتضح ذلك فى الشكلان (١٧-أ) و(١٧-ب) (عبدالحليم، رشدان، ٥٩، ص٨٠).

فالنظام الحلزوني هو الأساس البنائي للجذع، حيث كشف عن الإيقاع الخطي والمساحي لدوران البنية الحلزونية. وبالرغم من وجود قانون واحد وراء عملية نمو تلك الأشجار إلا أن الأشكال الظاهرية قد تختلف في بعض المظاهر، فى الوقت الذى تتشابه فيها أسس التركيب، مما يظهر فطرة الطبيعة على تقديم التنوع أمام الرؤية العادية. وذلك مايوضحه الشكلان رقم (١٨)، (١٩).



شكل رقم (١٧-ب)

شكل رقم (١٧-أ)

شكل رقم (١٨)



شكل رقم (١٩)

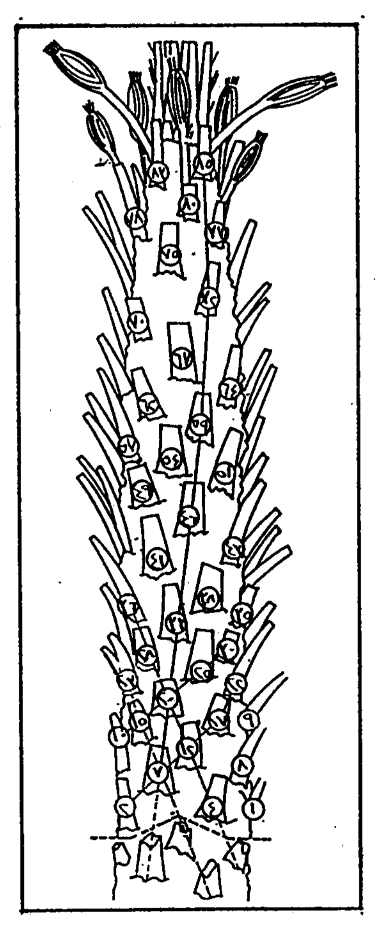
ويوضح شكل رقم (٢٠) نظام تطور الأوراق على الجذع في صفوف تلتف حول الجذع باتجاه اليمين إلى الداخل ثم إلى الأعلى، كما تلتف أخرى باتجاه اليسار إلى الداخل مكونة لولبيات حلزونية، تسير في اتجاه عقارب الساعة، والأخرى تسير في عكس هذا الاتجاه.

وعند متابعة نظام نمو الأوراق على الجذع نجد أن فى خمسة صفوف تلتف بإتجاه اليمين إلى الداخل ثم إلى الأعلى مكونة لولبيات حلزونية ويلاحظ عند رقم (١) فإن قواعد الأوراق ذات الأرقام ٢- ٧- ١٢- ١٧- ٢٢، والأوراق ذات الأرقام ٥٧- ٦٢- ٦٧- ٧٢ تشكل مناطق واضحة لواحدة من هذه الحلزونيات التى تسمى حلقات الخمس* وبالمثل قاعدة الورقة الثامنة موجودة في نفس عدد الصفوف الثمانية** التى تلتف حول الجذع باتجاه اليسار نحو الداخل ثم إلى

* حلزون خماس ـــــ فى اتجاه اليمين

** حلزون ثمانى ـــــ فى اتجاه اليسار

الخارج في شكل حلزوني. وعند رقم (١) أيضاً نجد قواعد الأوراق أرقام ٤- ١٢- ٢٠- ٢٨- ٣٦ تخص واحدة من هذه الحلزونيات التى تتبع حلقات ثمانية صفوف. فكل (١٣) قاعدة نخيل توجد في نفس حلقة ١٣ تقريباً في صفوف رأسية تميل قليلاً باتجاه بين النخلة وكذلك عند رقم (١) نجد قواعد الأوراق ذات الأرقام ٧- ٢٠- ٣٣- ٤٦- ٥٩- ٧٢- ٨٥، تكون واحدة هذه من الصفوف التى تعرف بالحلقة ١٣* . ويمكن عد الأوراق في أي من حلقات (١٣) ثم تضرب في (١٣) يكون الناتج عدد الصفوف العمودية على جذع (ساق) النخلة. (مرعي، ٧٧، ص٧٦-٧٧)

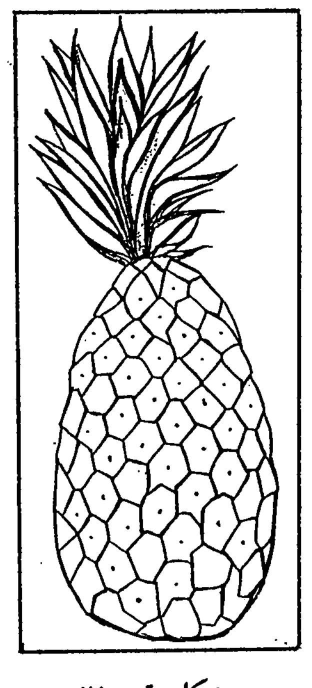


شكل رقم (٢٠)

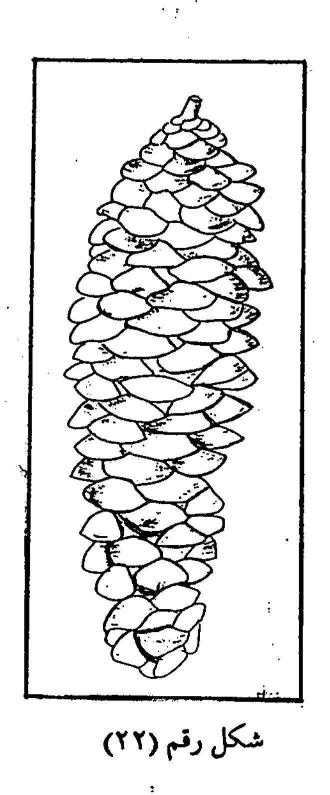
ورغم هذا التنوع الظاهري... إلا أن العلوم الحديثة قد كشفت عن نظم ثابته ومحددة تسري في كيان كل الموجودات تعمل كقوانين تنمو بمقتضاها سائر الكائنات (الدسوقي، ٤١، ص١٤).

* تشكل اتجاه شبه عمودي رأسي

ويلاحظ ذلك التشابه فى التركيب البنائى لكل من ثمرة الأناناس والصنوبر مع أشجار النخيل، وذلك مايوضحه الشكلان رقما (٢١)، (٢٢).



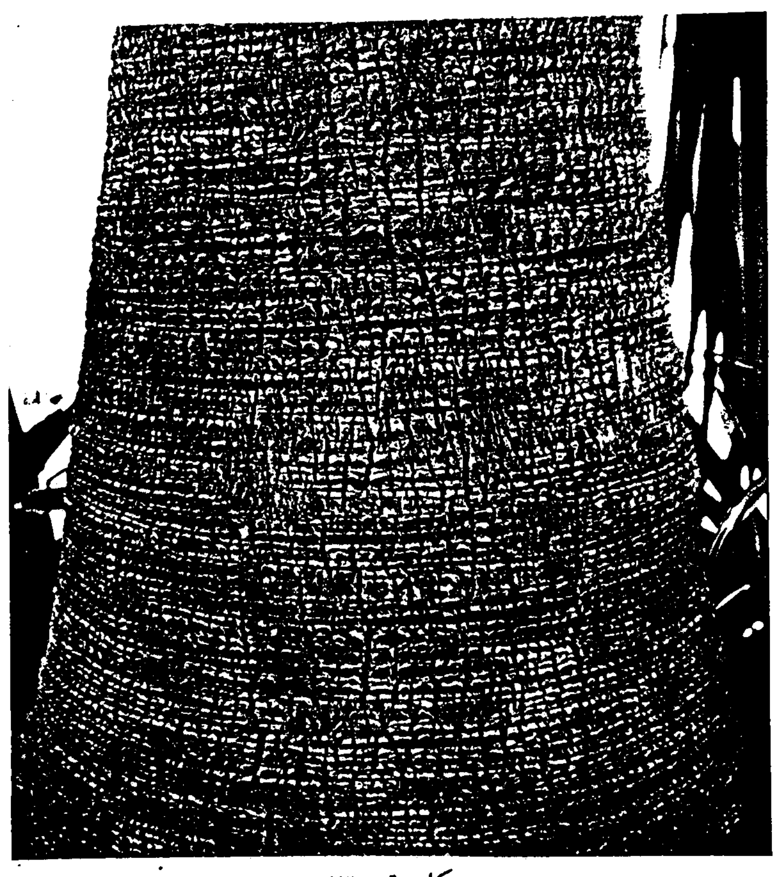
شكل رقم (٢١)



شكل رقم (٢٢)

لهذا لا يوجد فرق بين النظام البنائي الذي يتبعه الجذع (الساق) في نخيل البلح ونخيل الزينة، فالسطح الخارجي للجذع فى كل منهما يتبع النظام الحلزونى اللولبى.

فعند تناول الجذع في النخيل نجد أن الدراسات والبحوث السابقة لم تشر إلى وجود اختلاف جوهري بين نمطى النمو في كل من نخيل البلح ونخيل الزينة، في حين أن الاختلاف فى الشكل الظاهري يرجع الى بعض الحالات التى تحتاج فيها تلك الأشجار الى نزع بقايا الأوراق وتنظيفها، تبعاً للغرض الذي تزرع من أجله، حيث تكون تلك البقايا أو القواعد من السهل إزالتها، فإذا ماتم ذلك ظهر الجذع (الساق) بملامس متنوعة تتميز بنظم ذات علاقات فريدة مما يعطيه مظهراً جديداً يخالف المظهر الذي كان عليه في السابق، وذلك مايوضحه شكل رقم (٢٣)



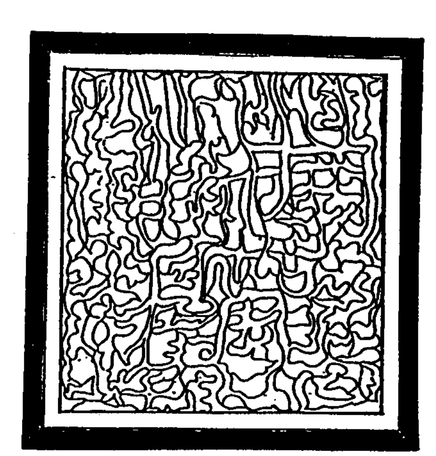
شكل رقم (٢٣)

القيم الجمالية :

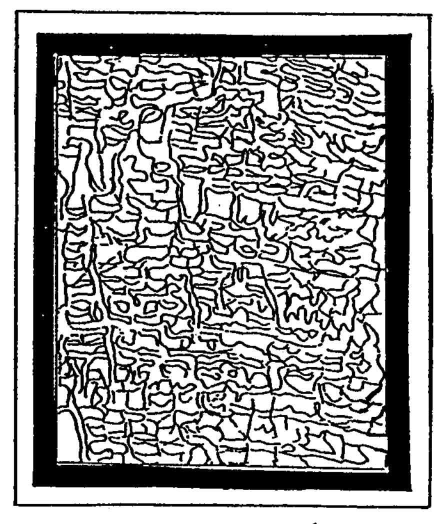
يحمل جذع (ساق) النخيل بشكل عام معاني تعبر عن الإرادة والطموح والرغبة في الحياة، تدفع لتأملها... فتراها العين ويتدبرها العقل فتتولد الأمانى والامال ويتم التناسق بين رؤية العين وإدراك العقل، ومن خلال تلك الرؤية المفعمة بالخيال تطالعنا قيماً جمالية متنوعة، اشتقت من الشكل، حيث ظهرت بمفهوم تشكيلي غني بقيم الخط والملمس والمساحة والفراغ.

فالقيم الخطية تنساب بليونة فتحدث إيقاعات خطية غير منتظمة كما توجد نوعاً من التنغيم الملمسي من جراء ملامس السطح، وقد ساعد هذا على حدوث اتزان بين الخط والملمس، فأعطاها مفهوماً جديداً يخالف مظهرها الطبيعي، ويتضح ذلك فى الشكل رقم (٢٤) أما اشكل رقم (٢٥-أ)، (٢٥-ب) فهو رسم توضيحى لجزء من الشكل أوالهيئة الخارجية لجذع (ساق) نخيل الزينة تم تكبيره، فأحال الشكل إلى هيئة قد تبدو مختلفة عن شكلها المألوف، فأكسب الشكل صفة أخرى جديدة توفرت خلالها قيم جمالية تمثلت فى الخط والملمس والمساحة.

شكل رقم (٢٤)



شكل رقم (٢٥-أ)



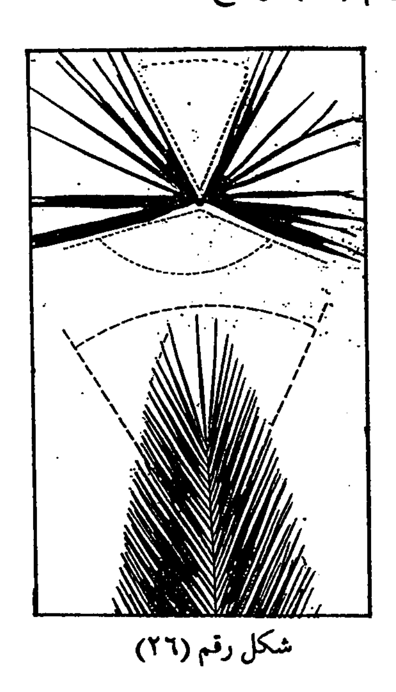
شكل رقم (ب-٢٥)

ثانياً: السعف (الأوراق) فى كل من نخيل البلح ونخيل الزينة:

١- نخيل البلح

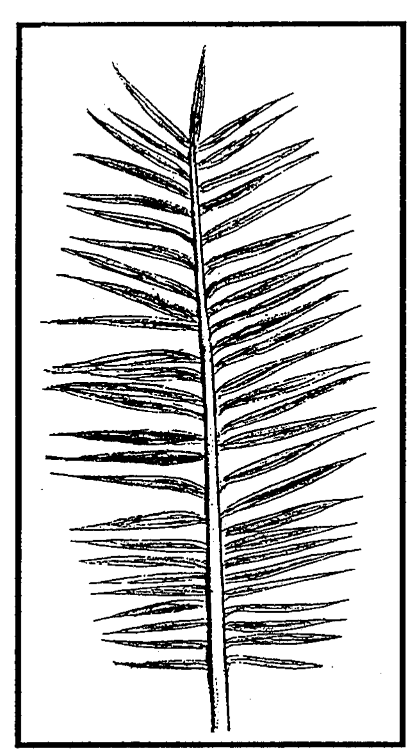
الشكل الظاهري :

عبارة عن ورقة كبيرة مركبة تبدو في هيئة ريشية تشبه في شكلها ريش الطائر، «يبلغ طول الورقة الكاملة النمو ٣- ٥م» (السعيد، ٢١، ص٢١٨). تتكون من جريدة خشبية في وسط السعفة تتألف من نصل يكون فيه الخوص والشوك، كما تمثل خطاً به انحناء بسيط، عريضة عند القاعدة وتقل فى العرض كلما اتجهنا إلى أعلى لها ثلاثة أضلاع، أثنان منبسطان تظهر الخوصات على جانبيهما، وتبدو فى شكلها «عبارة عن وريقات صغيرة يتراوح طولها مابين ١٤-١٥سم وعرضها من ١-٣سم وعددها من ١٢٠-٢٤٠ خوصة على كل سعفة» وتبدو مخضرة اللون باهتة، «ويبلغ الجزء المغطي بالخوص حوالى ٦٥٪ من طول السعفة». أما الضلع الثالث فهو مستدير نوعاً ما. (واكد، ٨١، ص٢٢٠) الشكل رقم (٢٦) يوضح هذه العلاقة تخطيطياً.

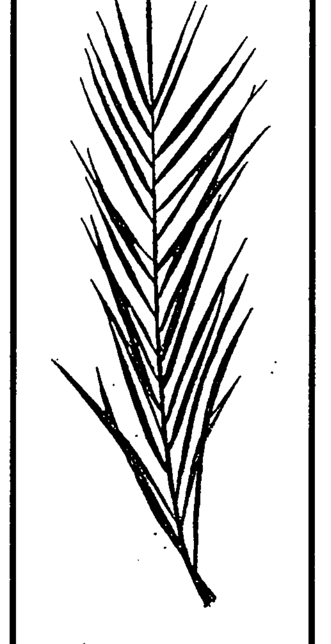


شكل رقم (٢٦)

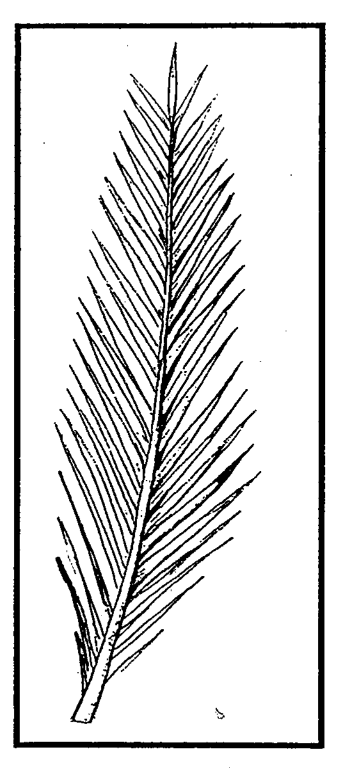
وفى نظام بنائها إما أن تكون متقابلة، كما في الشكل رقم (٢٧)، أو متبادلة، كما فى الشكل رقم (٢٨)، أو متماثلة، كما فى الشكل رقم (٢٩). وتكون مجموعات الخوص إما ثنائية أو أكثر من أثنتين، حيث تظهر قريبة من بعضها كما يتضح فى الشكل رقم (٣٠).



شكل رقم (٢٧)



شكل رقم (٢٨)



شكل رقم (٢٩)

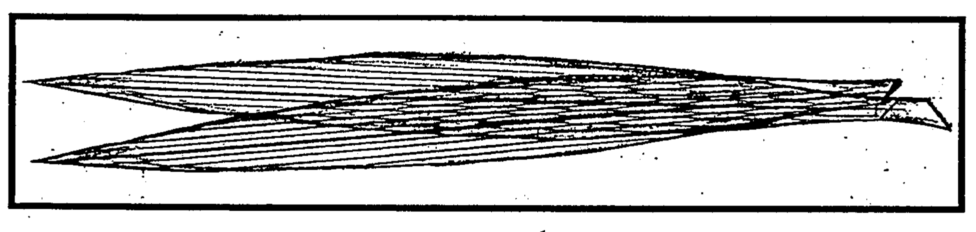


شكل رقم (٣٠)

أما الأشواك فهى عبارة عن وريقات مضغوطة تخرج من الجزء الأسفل من العرق الوسطى ثم تتحول تدريجياً عند قاعدته إلى أشواك. أى أن الأشواك وريقات محورة، وتشغل الأشواك حوالي ٢٨٪ من طول السعفة» (نصر، ٨٠، ص١٠).

التركيب البنائى :

تتبع سعفة (ورقة) نخيل البلح نظام التعريق المفتوح، وفيه لاتتشابك العروق ولاتتصل بعضها ببعض، بل تنتهي حوافها عند حافة الورقة كما في شكل رقم (٣١)



شكل رقم (٣١)

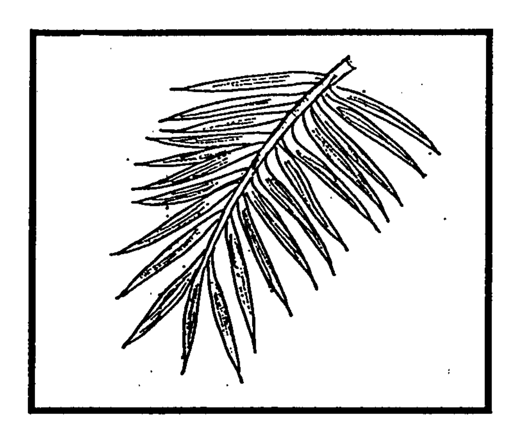
وتتحدد معدلات نمو النصل، والتى تبدأ من مرحلة الشوك ثم مرحلة الخوص حتى النهاية الطرفية للنصل (السعفة) كما فى الشكل رقم (٣٢) ومن خلال هذه المرحلة من النمو نجد أن الخوص ينمو فى اتجاه مائل على محور الجريدة الخشبية للسعفة، كما يتضح فى الشكل رقم (٣٣) بحيث تأخذ كل خوصتين متقابلتين نهايتين متقابلتين على هذا المحور، وبحيث تأخذان معاً شكل رقم سبعة (٧) أو ثمانية (٨) وفقاً لوضع السعفة ودرجة انحنائها نحو الأرض من عدمه. كما يتضح فى الشكل رقم (٣٤-أ)، (٣٤-ب).



شكل رقم (٣٢)



شكل رقم (٣٣)

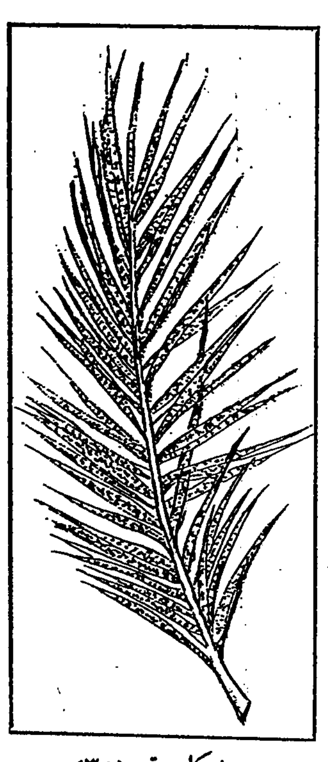


شكل رقم (٣٤-أ)



شكل رقم (٣٤-ب)

ومن خلال النظام الذي يتبعــه ظهـور الخـوص على الجريـد تظهـر عـدد مـن الزوايـا الحـادة والمنفرجة، ويلاحظ من خلال تلك الرؤية أن الخويصات تبدو كخطـوط بـارزة في شـكل تكـراري منسق، كما يتضح ذلك فى الشكل رقم (٣٥).



شكل رقم (٣٥)

ويتكون السعف من البرعم الذي في قواعدها، وتحاط هـذه القواعـد بقواعـد الأوراق الأكـبر سناً. وعندما يبدأ السعف فى الظهور تخرج أولاً الوريقات وتكون مضغوطة حـول العـرق الوسـطى وتخرج إلى أعلى من غشاء ليفي، وهذا الغشاء يحيـط بـالجذع وكـذا يحيـط بقواعـد السـعف» كمـا يتضح فى الشكل رقم (٣٦).

وتتخـذ هيئـات السـعف (الأوراق) نظامـاً إيقاعيـاً متنوعـاً نتيجـة الارتفـاع والانخفـاض بـين وحدات الخوص، الذي يتخذ تكرارات متوالية ليعطي السعفة الحركة فى البناء.

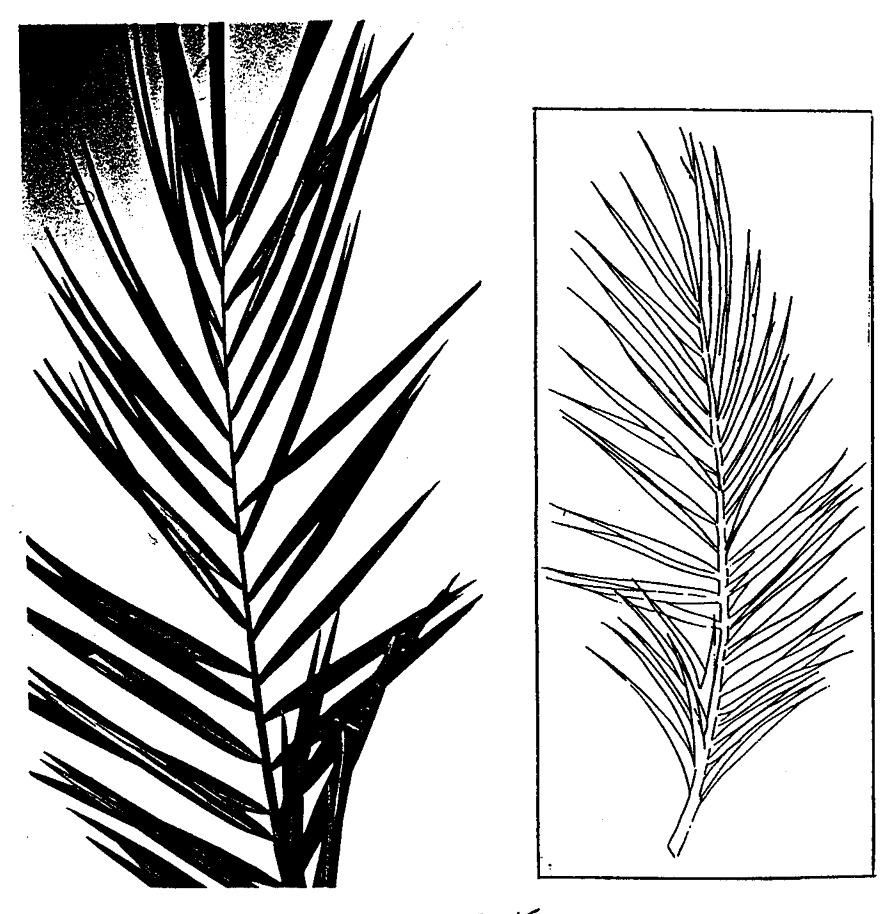
ومن خلال هذا النظام ظهرت علاقات التناسب والتماثل والتراكب مما أكبسها طابعـاً جماليـاً متميزاً وممتعاً للرؤية عند مشاهدتها. كما يتضح فى الشكل رقم (٣٨).



شكل رقم (٣٨)

كذلك فإن نظم الإيقاع التى تبرز بين مواقع الخوص على محور السعف ومواقع السـعف بـين بعضها البعض، تعطى فى كلا الحالتين إحساساً بالتناغم والترابط والصلة والصعود. وكلها إيقاعـات موحية تكسب النفس نوعاً من الثقة والانبهار الذي يعمـق مـن الإحسـاس بـالقيم الجماليـة لسعف

النخيـل. كذلـك فـإن الملمـس والشـكل النصلـي لنهايـات الخـوص يعطـي إحساسـاً بـالقوة والمنعـة والحصانة كما في الشكل رقم (٣٩) مما يدعم إحساس السمو الذي يبعثه النخيل.



شكل رقم (٣٩)

ولايستطيع الرائي أن يتجاهل العلاقة اللونية الخاصة بين سعف النخيل بقاعدته المتدرجة لونياً، والتى تمثل مرحلة انتقالية بين جذع النخلة وأطرافها، بحيث لايجد الرائـي صعوبـة في تحريـك منظـور الرؤية مابين الكتلتـين، بالإضافـة إلى أن الدرجـة الخضـراء الناعمـة لسـعف النخيـل تكفـل الانتقـال السلمي لمنظور الرؤية في المستويين. كما يتضح فى الشكل رقم (٤٠)



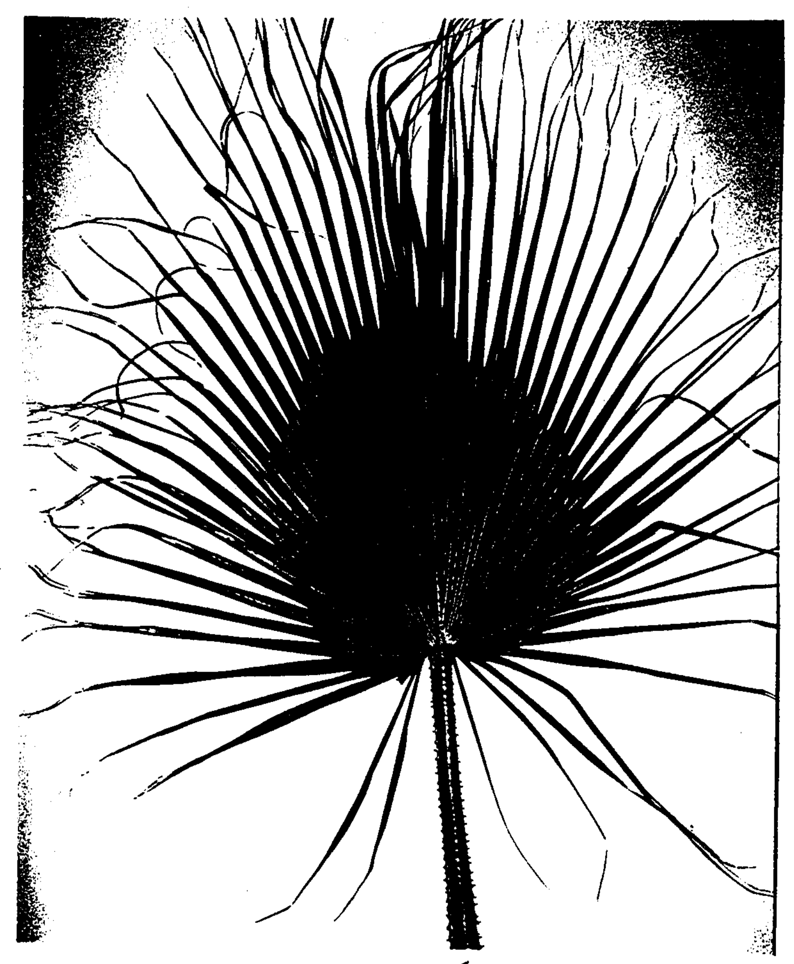
شكل رقم (٤٠)

٢- نخيل الزينة :

الشكل الظاهري :

يتمثل الشكل الظاهري لسعف نخيل الزينة فى محور جريدي قصير نسبياً، ينتهي بنظام مروحي يتلاحم فيه الخوص من نقطة اتصاله بالجريدة وحتى منتصف طول الخوصة تقريباً، ثم تبدأ الخوصات فى الانفصال كل عن جارتها بعد ذلك. كما فى شكل رقم (٤١). ويتضح ايضاً فى نفس الشكل سلسلة من الاشواك المسننة الحادة تمثل جانبى هذه الجريدة، ويربط بينهما سطح مقوس يمتد بطول هذا الجزء الجريدى.

وتمثل هذه النقاط قوسا من دائرة. وتمثل الزاوية بين الخوصتين الأوليـين علـى جـانبي الجريـدة زاويـة منفرجة. تبدأ هذه الزاوية فى الانعكاس والانخفاض التدريجي حتى تتلاشى هذه الزاويـة عنـد النقطـة التى تقع على استقامة محور الجريدة، كما في الشكل رقم (٤٢).



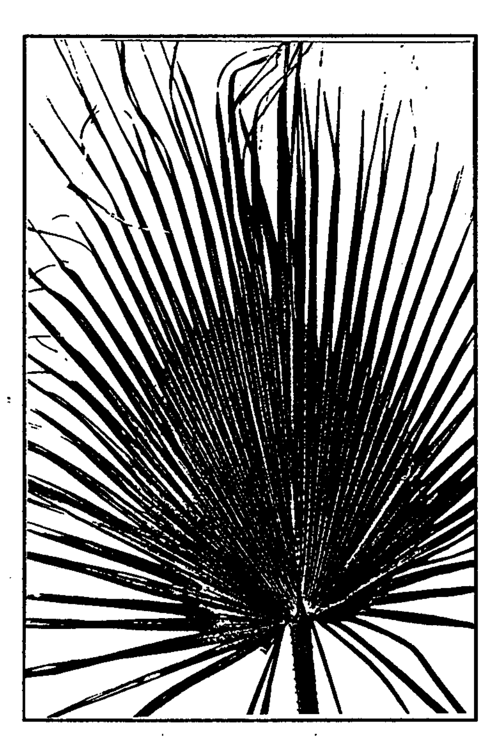
شكل رقم (٤١)

شكل رقم (٤٢)

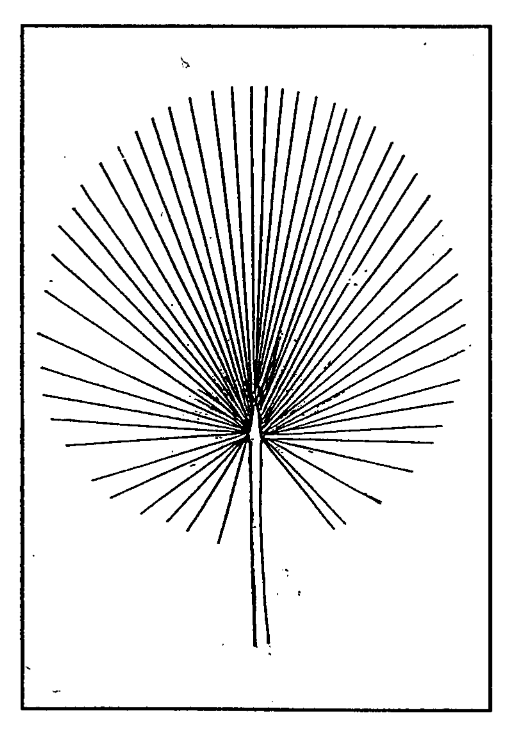
التركيب البنائي :

يتخذ النظام البنائي الخارجي لسعف (أوراق) نخيل الزينة الشكل المروحي أو الراحي، والسعفة بها حوالي من ٤٠-٧٠ طية طولية (الغيطان، ٢٧، ص١٨٢) في مستويات بارزة وغائرة نوعاً ما، تنبثق من موضع مركزي هو نقطة النمو، وتتجه اتجاهاً انتشارياً مشكلة خطوطاً مستقيمة متجاورة، ضيقة عند مركز العنق، وتتسع كلما اتجهت إلى أعلى. ويمثل التعريق فيها النظام الإشعاعي المتناظر.

كما تقترب تلك الهيئة من الشكل الدائري نتيجة اتزان قوى النمو. ومن خلال هذا النظام يتحقق التعادل والقوة والتماثل بين الشقين الأيمن والأيسر. ويوضح ذلك الشكلان (٤٣) و(٤٤).



شكل رقم (٤٣)



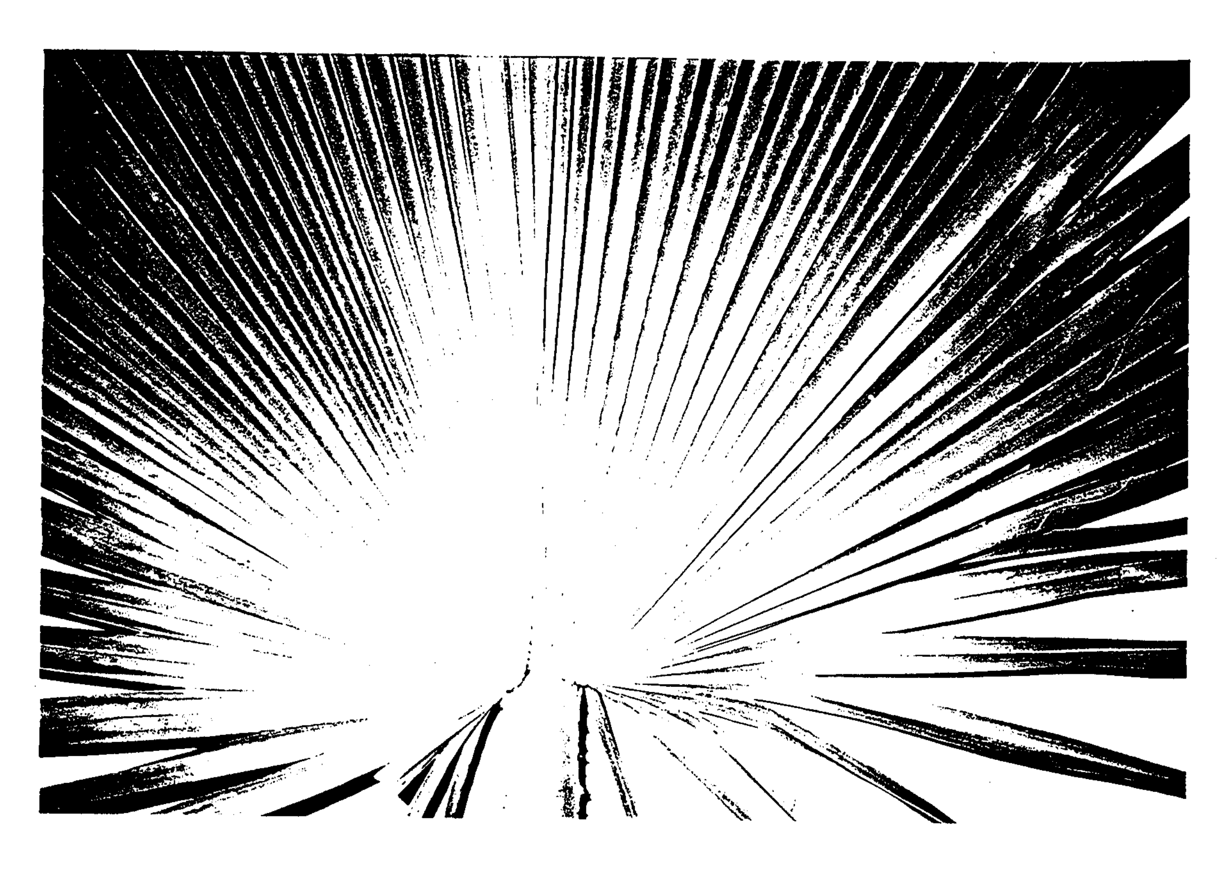
شكل رقم (٤٤)

القيم الجمالية :

إن الشكل العام لسعف نخيل الزينة يوحي فى حد ذاته بنوع من الرفاهية والترف الذي يرتبط بتوصيفه كنخيل للزينة، فإن الشكل المروحي للسعفة يعطى كوحدة مستقلة أو كوحدة في إطار منظومة نخلة الزينة ككل إحساساً بالسمو والخصوصية والتحليق، بعيداً عن أرض الواقع.

والإشعاع الخطي الذي ترسمه مسارات خطوط تلاحم الخوص يوحي بالإنطلاق، كما أن انبثاقه من نقطة يوحى بأن عطاءه يعم محيطاً لانهائيا كما فى الشكلين (٤٥) و(٤٦) كذلك فإن تلاحم السعف بتكوينه المروحي يسفر عن تهيئة مسطح أخضر تتلاقي بين ثناياه أشعة الشمس مع طبيعته الخضراء فينتج نوع من التدرج اللوني الجميل، الذي تختلف طبيعته وفقاً لزاوية الرؤية وسقوط الضوء. يتضح ذلك فى الشكل رقم (٤٧).

إن العلاقة التجمعية التى يحققها إتصال وتلاحم الخوص، والتى تنطلق من نقطة إنما تحقق انتشاراً متسعاً ومتجهاً إلى أعلى. ورغم هذا الإيحاء بالانتشار فإن الاتصال والعمق الناتجين من اختلاف مستويات الخوص يعطيان قوة وتماسكا، كما تمثل رؤوسها نقاط على المحيط الخارجي للسعفة ككل. وتشكل الفراغات التى تصنعها كل خوصتين متتاليتين نوعاً من المثلثات الضوئية ذات الوضع المعاكس لمثلثات الخوص. حيث تقع قاعدة المثلث الضوئي على المحيط الخارجي للسعفة وتتجه رأسها نحو مركز السعفة كما في الشكل رقم (٤٨).



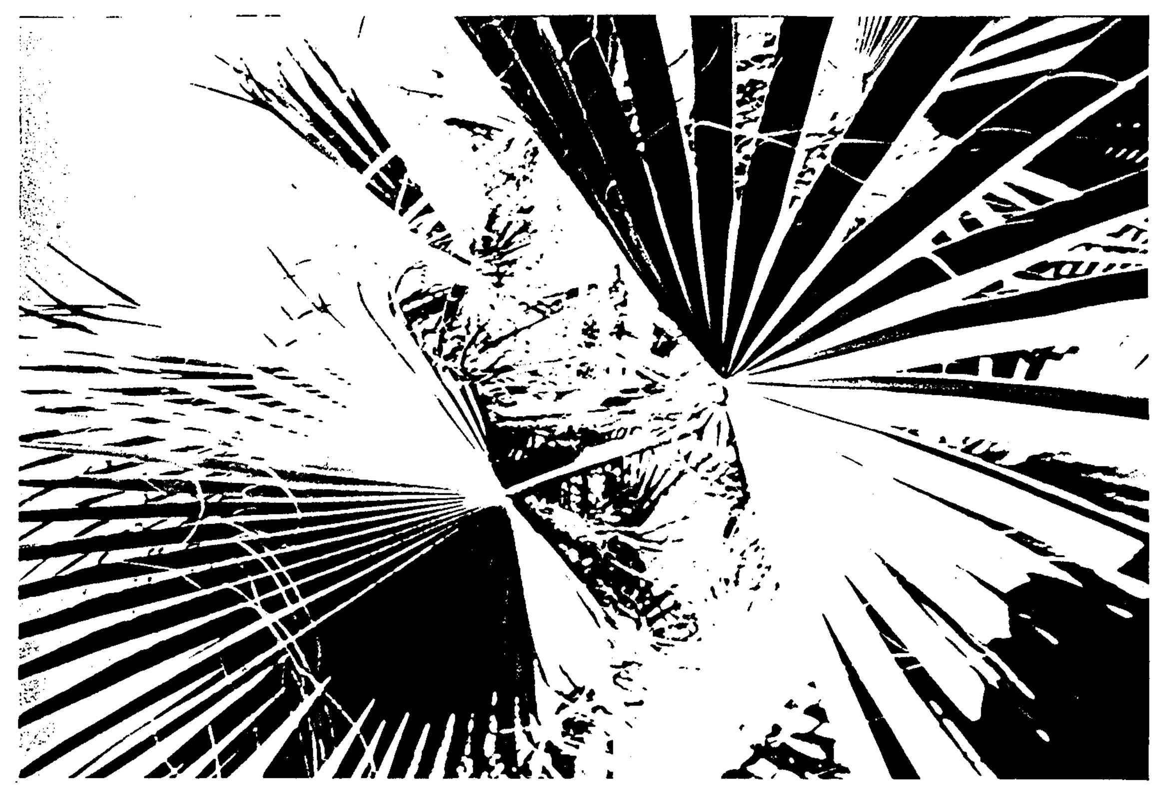
شكل (٤٥)



شكل رقم (٤٦)



شكل رقم (٤٧)



شكل رقم (٤٨)

كما أن التماثل الذي يتحقق فى أشكال الخوص، وكذلك على جانبي الجريدة القاعدية يعطي الاتزان والاستقرار والراحة للرائي. والمسافات التى تنتج عن انفراج التلاحم بين الخوص يعطي إيحاءًا بالانطلاق نحو الأفق فى حركة هادئة رقيقة.

كذلك فإن أطراف السعف فى نخيل الزينة لها من الرقة مايجعلها تختلف عن سعف نخيل البلح. فنجد أن أطراف السعف هنا قابلة للذبول والانحناء والتهدل، مما يعطى أيضاً علاقات خطية جديدة. مع باقي عناصر سطح السعفة والشكل رقم (٤٩) يوضح تلك العلاقات.



شكل رقم (٤٩)

ثالثاً: العرجون (العذق) فى نخيل البلح

الشكل الظاهري :

هو عبارة عن ساق من الأليـاف الخيطيـة المتراصـة والملتحمـة تبـدو في سمـك واحـد، تختلـف أطوالها باختلاف الأصناف «وتعتبر قصيرة إذا كان طولها يقل عن ٩٠سم، ومتوسطة إذا كان طولها من ٩٠-١٥٠سم، وطويلة إذا زاد طولها عن ١٥٠سم، تتشعب منها شماريخ تتفـاوت أطوالها بـين ١٥-٤٥سم من نهاية العرجون» (خليفة؛ جوانة، ٣٧، ص١٦١).

وهو عبارة عن أعواد رفيعة لونها أصفر برتقالي على درجة كبيرة من الليونة فى الحالة المنفردة. الجزء العلوي ذو ملمس ناعم مستقيم والجزء السفلي متعرج تنتظم عليـه حبـات البلـح، وبفعـل استمرار النمو وثقل الثمار المتزايد يتقوس العرجون الذي كان في بداية نموه مستقيماً، تتدلي منه الشماريخ فى عراجينها حاملة الثمار، حيث تأخذ العراجين فـى الإنحنـاء علـى شـكل نصـف الدائـرة نحـو الأرض نتيجة ثقل الثمار وذلك مايتضح فى الشكل رقم (٥٠).



شكل رقم (٥٠)

التركيب البنائي :

يتبع العرجون (العذق) النظام الإشعاعي من خلال مجموعات الفروع المنبثقة منه حيث يظهر على شكل ساق منحن تتدلي من نهاية طرفه فروع تتفاوت أطوالها على درجة من التموج عند منطقة انتظام الثمرة التى تلتصق إلى منتصفه حبات البلح، حيث يبدو شكلها فى تفاوت منتظم، مما يحافظ على وحدتها وتواجدها مع الكل الأكبر الموجودة فيه وذلك مايوضحه شكل رقم (٥١).



شكل رقم (٥١)

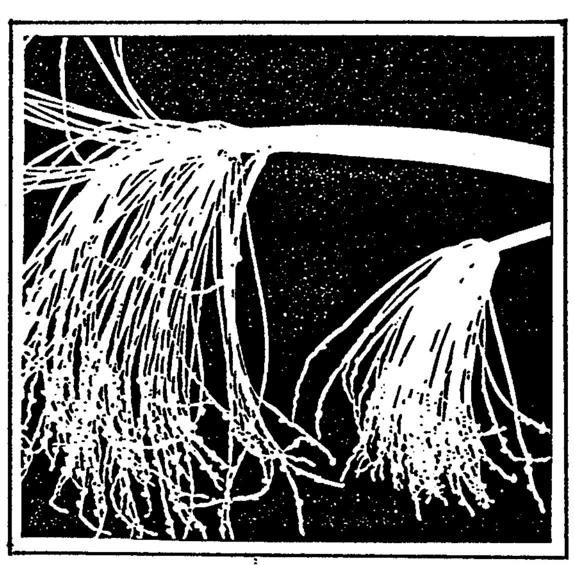
القيم الجمالية :

يأخذ العرجون وضعه كوحدة في إطار منظومة كما يوحي في حد ذاته بالبذل والعطاء بسخاء، وتلعب العناصر الخطية دوراً رئيسياً يربط بين الأصل ويمتد إلى القمة تدعمه ثمار البلح، وعند ملاحظة المعطيات الشكلية للعرجون الذي يعد بمثابة ساق منحن يوحي بالثراء والمتعة ويعطي إحساساً بالترابط والقوة.

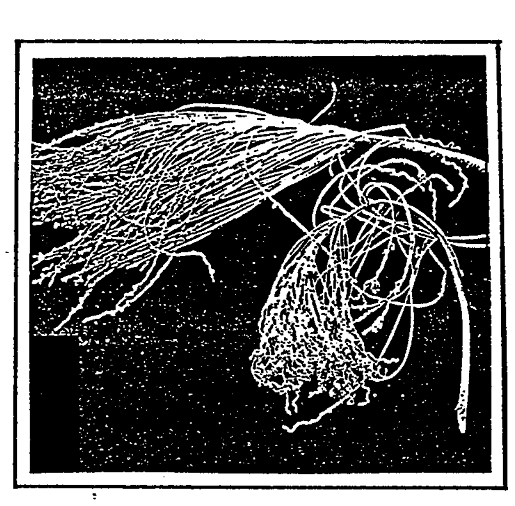
وعند تأمله نجده يلين مع المنحني ويهدأ مع سكون واستقرار ثماره المنظومة المتدلية في سلاسة وانسيابية والتى تمثل انطلاقة جديدة، رمزاً للعطاء اللامتناهي، بما تحوي من سمات توقظ فى الذات المعاني الإيحائية المرتبطة عند الإنسان بسمة الجود والعطاء.

فالإحساس بسخاء ذلك العطاء لهو دليل لمعايشتنا الوجدانية مع ملامح وسمات هذه الرؤية، أما الإحساس مع الشكل فيعني تعاطفنا مع السمات المحسوسة في انسيابية فروعها المنطلقة برقة ونعومة، وتنتظم الثمار على محاورها لتتجه بها نحو القاعدة، تحمل في مضمونها دعوة صادقة توحي بتوقع الخير لجانبه.

كما يظهر من خلال تلك الفروع الخط المنحني وقد يشكل منظر القمر عندما يكون هلالاً، والخط المموج (زقزاق) الذي ربما يكون أشبه بتلاعب الهواء على صفحة الماء، ليس له شكل ثابت أو مظهر محدد، وربما يكون لذلك تأثير بصري على الإحساس بالإيقاع والحركة. وبعد إزالة الثمار عنها تمتد تلك الفروع وينثني البعض منها أو يتقوس أو ينكسر ليحصر مساحات من الفراغات بين فروعه، التى هي بمثابة خطوط تتجه اتجاهات مختلفة، تعطي طابعاً جمالياً متميزاً وممتعاً للرؤية، كما فى الشكلين رقمى (٥٢) و(٥٣).



شكل رقم (٥٢)



شكل رقم (٥٣)

رابعاً: الزهرة فى نخيل البلح

الشكل الظاهري :

هي عبارة عن «أزهار تُحمل في نوَّرات. والنورة عبارة عن سنبلة مركبة تحمل الأزهار في شماريخ وتحاط هذه الشماريخ بغلاف جلدي متين يميل إلى الصلابة يسمي بالإغريض (الأكمام) أشبه بغمد سيف مستطيل مستدق الطرفين لونه أخضر عليه وبر ناعم كالمخمل، أما مسطحه الداخلي فأملس بلون مصفر، أطواله مختلفة باختلاف الأصناف، فبعضها طويل ضيق وبعضها عريض قصير والتى يوضحها الشكلان (٥٤-أ)، و(٥٤-ب) على التوالي. (خليفة؛ جوانة، ٣٧، ص٥٣)



شكل رقم (٥٤-أ)



شكل رقم (٥٤-ب)

تنمو الأغاريض (الأكمام) تدريجياً حيث تظهر فى الطلعة الأولى قرب القمة كما يوضحها شكل رقم (٥٥)، ثم يتبعها بقية الطلع وهكذا بشكل لولبى متجه إلى أسفل، وفي بداية ظهورها يكون لونها أخضر ثم يسمر. وعندما يتم نضجه ينشق الغمد الذي يغلفه، وتظهر الشماريخ حاملة أزهارا بيضاء صغيرة يميل لونها إلى الاصفرار شمعية الملمس مصفوفة ومتلاصقة، وتنشأ جميعها من قاعدة الحامل الزهري، أو فى مجموعات تتشعب إلى منتصف الحامل الزهري. يوضحها الشكل رقم (٥٦). (نصر، ٨٠، ص١٢، ١٣)

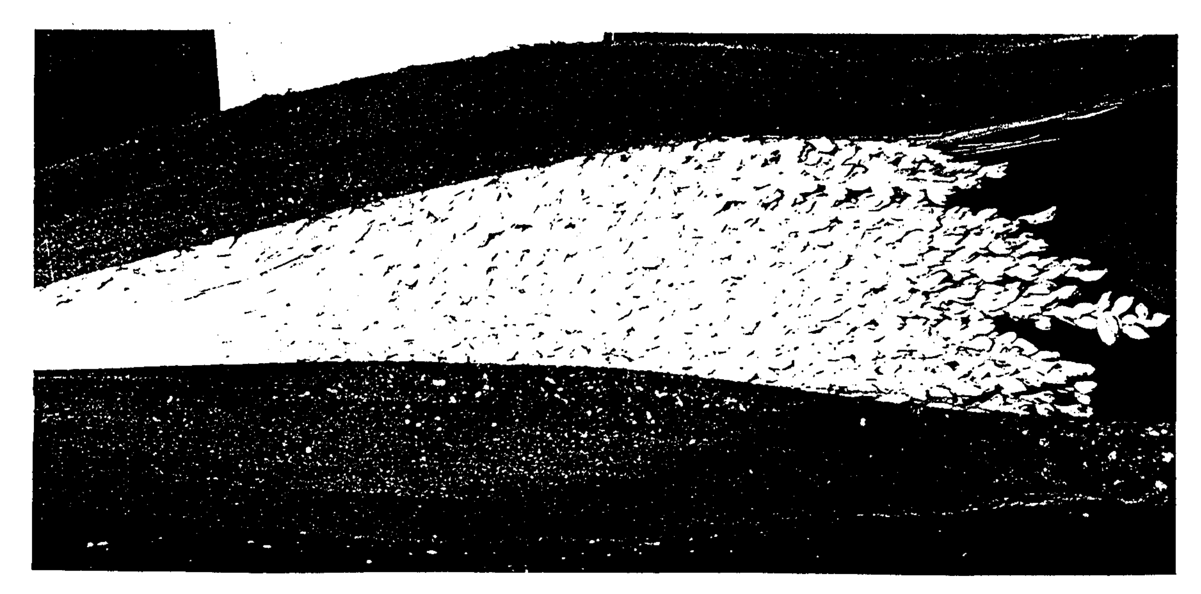


شكل رقم (٥٥)



شكل رقم (٥٦)

وتظهر الأزهار المذكرة على شماريخها متقاربة، أما الأزهار الأنثوية فتبدو متباعدة كما يوضحها الشكلان (٥٧) و(٥٨). (نصر، ١٩٨٣، ص١٥)



شكل رقم (٥٧)



شكل رقم (٥٨)

وتتكون مجموعات الأزهار على شماريخها المنبثقة من العرجون فى نظام إشعاعي، حيث تظهـر قريبـة من بعضها البعض ومن خلال النظام الذي تظهر به على الشماريخ فى نظام متبادل كما يلاحظ من خلال تلك الرؤية ظهور عدد من الخطوط المتعرجة والتى يوضحها الشكل رقم (٥٩).

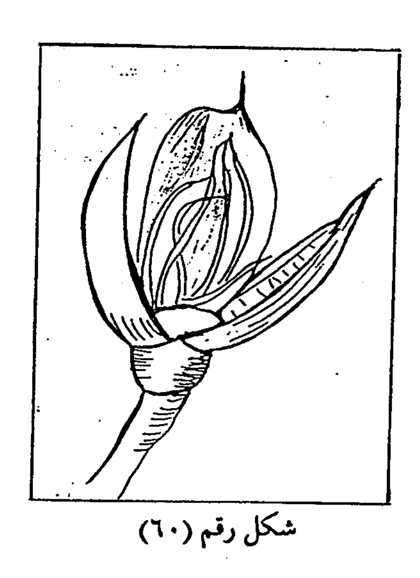


شكل رقم (٥٩)

التركيب البنائي :

يتخذ النظام البنائي الخارجي لأزهـار نخيـل البلـح الذكريـة والأنثويـة تشـابها كبـيراً في بدايـة تكوينهما حيث «توضع الأغلفة الزهرية وعددها ستة في محيطين متبـادلين همـا الكـأس (السـبلات)

والتويج (البتلات) وتنتظم ست من الأسدية في محيطين متبادلين يتكون كل منهما من ثـلاث أسـدية يأخذ الأول وضعه في مقابل السبلات بينما المحيط الثاني يأخذ وضعه في مقابل البتلات، كما تظهـر ثلاث كرابل منفصلة». وفي الأزهار الذكرية تبدو الأسدية فيها استطالة نوعاً ما عن الأزهار الأنثوية ونظراً لإستطالتها تظهر متشابكة. تحقق نوعاً من الترابط بين بعضها البعض،كمـا يوضحهـا الشـكل رقم (٦٠). (خليفة؛ جوانة، ٣٧، ص٥٣)



شكل رقم (٦٠)

القيم الجمالية :

الشكل العام لزهرة نخيل البلح تبدو فيه الأزهار في شماريخها متفرعة عن حامل النورة السميك داخل الغلاف الجلدي الكم (الإغريض)، وتسمى هذه المجموعة بالسـيف، وفيـه نـرى صـراع قـوى النمو داخل السيف عندما يجف وينشق، فتتسـلل الشـماريخ حاملـة زهـورا بيضـاء تعطي إحساساً بالطهر والنقاء. كما توحى من مظهرها المرئي أشبه بزهور الياسمين بلونهـا الأبيـض بشـكل منسـق، تنطلق بحرية نحو الحياة، وفي انطلاقها دعوة جديدة للاستمرار والبقاء، فتنطلق معها متـأملا ومدركـا مكنونات عظمة الخالق عز وجل في الكثير من معطيات الحياة، والتى يمكن أن نراها فى متابعـة مـاتم في البنية من تخلق ونمو لتلك الأعداد من الأزهار المتفردة بين العناصر. كما يتضح فى الشـكل رقـم (٦١).



شكل رقم (٦١)

كما تتشكل الأسدية المنبثقة من مركز الوسط خطوطاً منحنية تكون من خلال إنحنائها مساحات فراغية متنوعة، تحقق نوعاً من الترابط بين بعضها البعض، ذلك التباين يوضح ثبات قوانين البناء الداخلي وبين اختلاف الشكل الخارجي كما أن اتساق العلاقات بين الأجزاء الظاهرة فى المجموعة الزهرية ماهي إلا إنعكاس لنظم البناء الداخلي. ويعد هذا من أسرار الاتساق الجمالي. فشكل الزهرة يبدأ بانطلاقة ضيقة من العنق فى بدايتها، ثم تتسع كلما اتجهت إلى اعلى باستمرار حركة نمو النبات واندفاعه حين يقاوم جاذبية الارض ليتغلب عليها، ويسعى صاعدا الى اعلى. وتنطلق الازهار بشكل مضطرد إلى أعلى فى تكرار متبادل، تأخذ اتجاها انتشاريا بأبعاد توحي بإحداث إيقاعات لها تأثيرها الجمالي عند رؤيتها وادراكها. تلك الابعاد تتوالد على محاورها

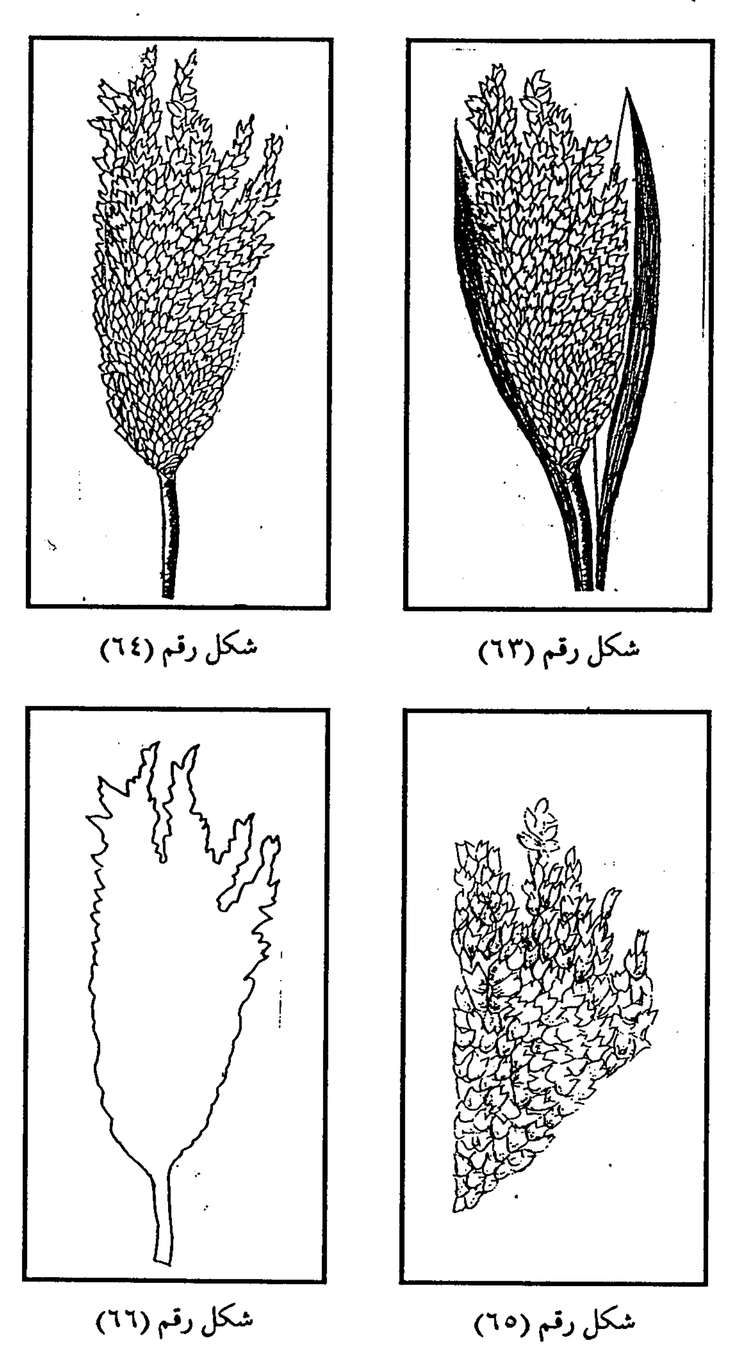
زهيرات دقيقة تتلاحم فى بداية انطلاقها ثـم تنتشر بشـكل إشـعاعي. وتلعـب سلاسـة حركـة نمـو الازهار فى تبادل دورا فى الايحاء بالاسـتمرارية التـى تنتـج مـن تفـاعل الحيـاة العضويـة إلى جـانب التنوع، سواء فى شكل الزهرة المفردة أو الهيئة الكلية للأزهار. وذلك يوحى للمصمـم بقيـم جماليـة ومعانى تعبيرية. وفى نفس الوقت تشكل مكوناتها المتآلفة وعلاقاتها مع بعضها البعـض نظامـا يعـبر عن المفهوم الإشعاعي. وذلك يتضح فى الشكل رقم (٦٢).



شكل رقم (٦٢)

كما تظهر من خلال تلك الرؤية قيم جمالية تعطي إيقاعاً ممتعاً من خـلال تتبـع العيـن لهيئـة المجموعـة الزهرية، لتحصر مساحة تحوي علاقات خطيـة تنسـاب بليونـة توحـي مـن خـلال رؤيتهـا بملامـس متنوعة ومتناغمة، وتوحي للمتأمل بأفكار ورؤى جديدة عندما تتقـارب أو تتبـاعد تلـك الملامـس، حيث تندفع الرؤية بين المساحات الخالية المشغولة، مما يساعد على الايحاء بمدلولات تعبيريـة متنوعـة تموج بالحركة على السطح الخارجي. كما أن العلاقة بين وحداتها المنتظمـة لاتكـون منفـردة، وقـد تختلف من جزء لآخر إلا أنها تنتج هيئة واحدة. وكل جزء يحقق نظاما من خلال تفاعلـة مـع بـاقي

الأجزاء كما يحقق نوعاً من التآلف والترابط بين بعضه البعض. وذلـك ماتوضحه الأشـكال (٦٣)، (٦٤)، (٦٥)، (٦٦).



شكل رقم (٦٣)

شكل رقم (٦٤)

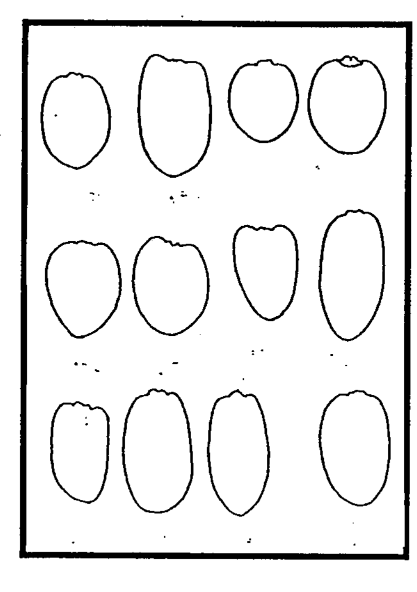
شكل رقم (٦٥)

شكل رقم (٦٦)

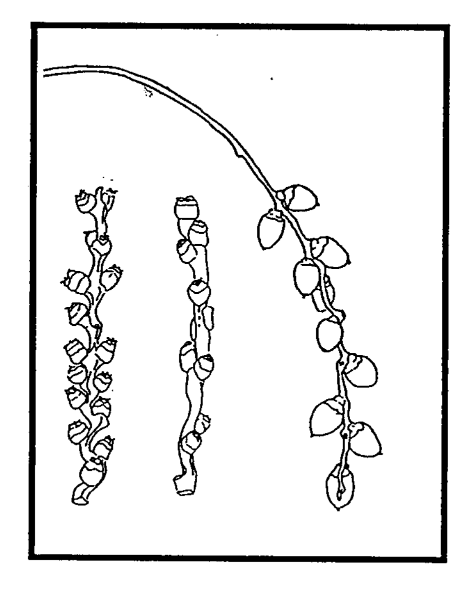
خامساً: الثمرة فى نخيل البلح

الشكل الظاهري :

ثمرة بيضية تبدو في هيئتها مستطيلة أو شبه دائرية، طولها أكثر من عرضها، قاعدتها مستديرة مع وجود اختلاف في حجم وهيئة الثمرة الواحدة. لونها أخضر في بداية النمو وحين يكتمل نموها يصبح لونها أصفر أو أحمر، سطحها ناعم أملس لامع ملتصق بلحم الثمرة، لها قمع هو عبارة عن الغلاف الزهري الملتصق عند اتصالها بالشمراخ، ويرتفع القمع عن سطح الثمرة. وحافة القمع مائلة إلى الداخل ومحددة بخط، تبدو عريضة ومستديرة الشكل أو رفيعة أو غير ظاهرة، وذلك مايوضحه الشكلان (٦٧)،(٦٨).



شكل رقم (٦٧)





شكل رقم (٦٨)

التركيب البنائي :

تتبع ثمار نخيل البلح نظام التكرار المتراكب، وفيه تتخذ حبات البلح فى الانتظام على شماريخها بحباتها الخضراء القريبة من الاستدارة، ثم لاتلبث أن تأخذ تلك الحبات طريقها فى النمو، فتبدو فى شماريخها كحبات نسقت فى عقد فريد تتدلي فى ليونه وإنسيابية. وبفعل النمو المتزايد تتلاحم مع بعضها البعض فيظهر جزء منها ويختفي آخر، نتيجة التراكب الذى يعبر عن البناء، وليعطي إيحاء ا بالتماسك والتعاضد. ومن خلال تلك العلاقة التى تربط بين وحداتها يلاحظ مبدأ التوافق فى شكل الثمرة الواحدة خلال ذلك الكم المتجانس. الذى يسفر عن تلك الشماريخ المنضدة بحبات البلح

وحين تنعكس عليها أشعة الشمس تختلف ألوانها نتيجة انعكاس الضوء عليها، فتبدو بعضها فاتحاً والاخر قاتماً تلك الشماريخ تتوالد على عراجينها أو تخرج من نقطة في نهاية العرجون، وتبدو متدفقة كينبوع ماء لاينضب.

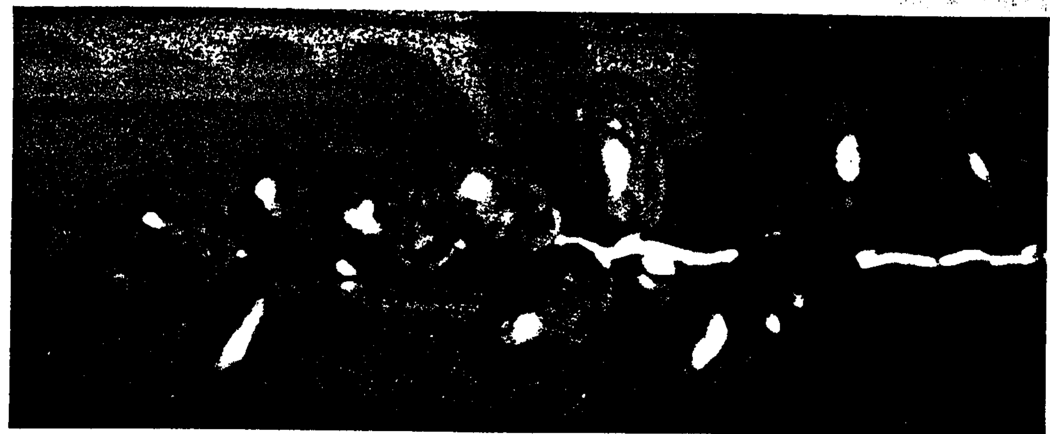
وتكون ثمار البلح فى مجموعات على الشماريخ فتظهر قريبة من بعضها البعض، ومن خلال حبات الثمار التى تبدو ملتصقة بشماريخها تظهر تلك الشماريخ كخطوط بارزة، فتظهر تارة وتختفي أخرى كما يتضح ذلك فى شكل رقم (٦٩).



شكل رقم (٦٩)

إن ثمار نخيل البلح بشكل عام تبدو في هيئات تجعلها أكثر من مجرد مجموعات ناتجة من تراكب حباته إلى كونها بناء ذا هيئات نظامية متراصة لأجسام شبه كروية ناعمة لامعة فى ملامسها وذلك مايوضحه شكل رقم (٧٠).





شكل رقم (٧٠)

القيم الجمالية :

إن القيم الجمالية التى تظهرها ثمار نخيل البلح تتنوع بالدرجة التى يمكن أن تولد الكثير من الإيحاءات الإيجابية لدى الرائى. فإن تنوع اللون في ثمار البلح مابين بداية يكسوها اللون الأخضر ونضج تختلف معه ومع درجاته ألوان الثمار من تدرج ينتهي بالأحمر أو ينتهي بالأصفر وصولاً إلى مرحلة تالية من النضج. تتنوع أيضاً الوانها من اصفر ثم ترطب فيصير الأصفر بنياً فاتحاً أو داكناً والأحمر مسوداً ثم يقدد فيصير تمراً. وذلك مايتضح فى الشكلين رقما (٧١)، (٧٢).

إن هذا التنوع الذى ينبثق من ثمرة واحدة كفيل بأن يثرى رؤية الإنسان بشكل عام ومتذوق الفن بشكل خاص ودارسى الفن بشكل أكثر خصوصية، بما يمكن معه أن يستثمر ذلك في بناء العديد من التصميمات التى يلعب فيها اللون اساساً كبيراً في قيمها الجمالية.



شكل رقم (٧١)



شكل رقم (٧٢)

وإذا انتقلنا الى عنصر الخط نجد أن الرؤية الشاملة والعامة توحي بعنصرين، أولهما درجة من التماثل بين الإطار الخارجي لثمرة البلح، وثانيهما تبادل مواقعها على محور واحد تلتف حوله الثمرات بنقطة التقاء توحي بالانتماء والجماعية، وفي نفس الوقت تلعب كل ثمرة منها دوراً فى ظهور واختفاء أجزاء من الثمار الأخرى وفقاً لاتجاه الرؤية، مما يمكن أن يعطي الكثير من الإيحاءات للمصمم الفنان كما يتضح فى الشكل رقم (٧٣). فمع اختلاف زاوية الرؤية ومساحة هذه الرؤية وكثافة الثمار حول محورها وتعدد هذه المحاور فى العرجون الواحد، كل ذلك يمكنه أن يمثل عناصر قابلة للتركيب والتجزيء الذى يثري فكر وخلفية الفنان، ولا يمكن إغفال تأثير الظل والضوء في صياغة هذه العلاقات التصميمية، كذلك فإن القيمة الجمالية للمساحة الشكلية في ثمرة البلح تتنوع بدرجة لانهائية من حيث إمكانيات التعدد والتكرار الذى يمكن الفنان أن يتعامل معه، بداية من

كتلة الثمرة المنفردة، وإنتقـالاً إلى مجموعـة مـن الثمـار على محـور واحـد (شمـراخ) أو مجموعـة مـن الشماريخ يضمها عرجون واحد وصولاً إلى كتلة أعم، تمثلها مجموعة العراجين لنخلة واحـدة. كمـا يتضح فى الشكل رقم (٧٤)

ويمكن أن تتضاعف هذه الإيحاءات إذا استثمر تنوع ثمار البلح بأنواعها وأشكالها المختلفة ودرجـات نضجها المتنوعة.

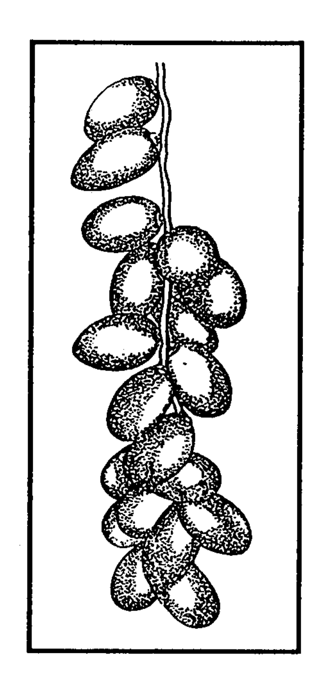
فالرؤية الفنية والإدراك المتوازن لهذه الثمار يوحى بجمالية منبثقة من الوحـدة وحسـن التوافـق بين أشكالها، إذا تتبعنا هذه المسيرة حتى لحظة التوقف المفاجئ أو التداخل مع بعضها البعض، حيـث توحي تلك الإنحناءات بإيقاع يحقق النمو والاستمرار الذى يظهر عبر الخطوط المحددة للهيئة، وحيث تأخذ بالعين عبر تلك الحدود فى رحلة إيقاعية ممتعة، والشكلان رقمـا (٧٥-أ) و(٧٥-ب) رسمـان تخطيطيان يوضح اولهما شمراخ منضد بالثمار فى ظهـور واختفـاء. أمـا الثـانى فيوضـح الخـط المحـدد للهيئة الخارجية للثمار.



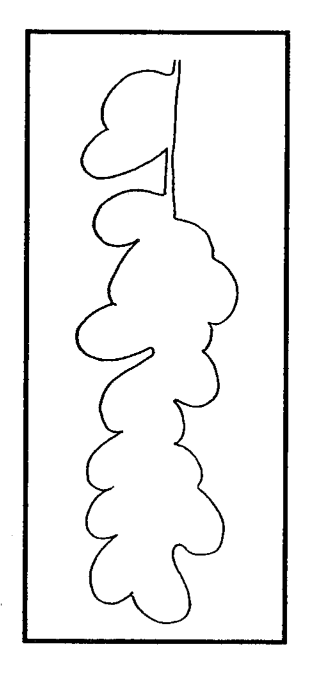
شكل رقم (٧٣)



شكل رقم (٧٤)



شكل رقم (٧٥-أ)



شكل رقم (٧٥-ب)

نتائج التحليل :

- إن الرؤية السطحية تختلف عن الرؤية المتعمقة الفاحصة من حيث حجم الفائدة التحصيلى من العناصر المرئية، وكذلك من حيث الناتج الإنفعالى المنعكس عن هذه الرؤية، والذى يمكن أن يترجم إلى إبداعات كثيرة تختلف بإختلاف تأثيرها وتفاعلها مع طبيعة المتلقى.
- إن الإدراك البصرى الذى يدرك به الإنسان مايحيط به من أشياء يبدأ بالصيغة الكلية قبل الجزئية، والتى يتم تحقيقها من خلال إدراك التفاصيل الكلية الدقيقة. وأن إدراك الجزء منفرداً يختلف عن إدراك الجزء فى إطار الكل حيث يذوب بدرجة أو بأخرى فى سياق الإدراك الكلى للأشياء.
- إن الشكل العام للنخيل فى سياق تجمعاته يتضمن منظومة خاصة من القيم الجمالية التى يبرزها تشابك أطراف سعفة وتنوع إتجاهات وزوايا هذا الاتصال، مما يوحى بحركة لها سماتها وجمالياتها. كذلك تنوعها وتدرجها اللونى وتفاوت درجات وابعاد ظلالها مايرسم ابعاداً جمالية وفنية متناغمة تتسع وفق عمق ومجال الرؤية.
- إن كل عنصر من مكونات النخلة يخضع لنظام بنائى خاص، وأن هذه النظم أيضاً تختلف أحياناً بإختلاف نوعية النخيل -نخيل البلح أو نخيل الزينة- فالساق مثلا يتبع فى نموه النظام الحلزونى الذى يطبع الشكل بطابع الحركة الدورانية، بينما يتبع السعف فى نخيل الزينة النظام الإشعاعي المتناظر المنبثق من موضع مركزي هو نقطة النمو بينما فى سعف نخيل البلح يلاحظ النظام الإشعاعي المحوري من خلال تفرع الجريد على القمة النامية فى شكل تكرار لولبى متوالى يعطى الإحساس بالحركة فى البناء.
- أما العرجون (العذق) فيتبع النظام الإشعاعي من خلال مجموعات الفروع (الشماريخ) المنبثقة منه فى حين أن الأغاريض (الأكمام) تنمو بشكل لولبى متجه إلى أسفل بينما تنمو الأزهار على شماريخها فى نظام إشعاعي نتيجة نموها فى تكرار متبادل على محاوره، أما ثمار نخيل البلح فإنها تتبع نظام التكرار المتراكب.

إن هذا التنوع فى أنماط وأنظمة النمو للعناصر المختلفة المكونة للنخيل يفتح آفاق لانهائية لاستثمارها فى العديد من التصميمات المتميزة.

- تتمتع عناصر النخيل بالعديد من القيم والمفاهيم التشكيلية كالخط والملمس والمساحة والفراغ، والتى تعكس مجتمعة أو منفردة مصادر غنية للإبداع والإبتكار. كما تميزت بعض عناصره مثل السعف بعلاقات من التناسب والتماثل والتراكب التى تكسبه طابعاً جمالياً متميزاً.

- يعتبر النخيل بعناصره من الحالات البالغة الإعجاز، خاصة فيما تمثله مجموعات كل عنصر من وحدة الشكل والحجم والتركيب الذى يصل إلى درجة كبيرة من التماثل. ورغم ذلك فإن العلاقات التى تكونها مجموعات كل عنصر فيما بينها تنفى عنها سيمة التكرار المنتظم الممل.

وقد يكون من أبرز الأمثلة على ذلك ماتحمله الشماريخ من أزهار ثم من ثمار ظاهرها التماثل وإيحاءاتها قيم تشكيلية وجمالية لايمكن تجاهلها.

- إن ما إستشعرته الباحثة من كم العائد من تفحص ودراسة تلك الشريحة المحدودة من عناصرها الطبيعية -ممثلة فى النخيل- مقارنة بما تتضمن دنيانا من إبداعات الخالق سبحانه وتعالى يعتبر دافعا لإلتزام الإنسان بدعوة الخالق إلى التفكير والتأمل فى إبداعاته جل وعلا.

الفصل الرابع

«الزخرفة النباتية فى الفن الاسلامي»

لقد تعاقبت الحضارات الثقافية المتتالية على مختلف الامم لتترك كل منها بصمة خاصة لها أثرها الفعال الذى مازال قائما حتى اليوم نراه ونلمسه فى كل ماتركه الاسلاف السابقين من أصالة وتراث فنى اتصف بالتفرد والتميز مما جعله فنا قائما بذاته ومعبرا عن حضارته وعصره بما فيه من مميزات اختصت به. ويعد الفن الاسلامى من أبرز الفنون التى عبرت بصدق عن فلسفة العقيدة الاسلامية. وتعتبر الزخارف الاسلامية من أبرز معطيات الفن الاسلامى، وتعتبر هذه الزخارف نتاجا لجهود فكرى وفنى يمثل حصيلة لخبرات متعدده منها ماهو مكتسب من السابقين، ومنها ماهو مبتكر وجديد.

ولما كان الفن الاسلامى الزخرفى يمثل جزءا من التراث الفنى للحضارات المتعاقبة التى مرت بشكل عام وللحضارة الاسلامية بشكل خاص فكان لابد وان نتفهم الفكر الذى انبثق عنه هذا الفن كى يتسنى لنا المحافظة على أصالته، والعمل على استيعاب الاسس والقواعد التشكيلية ومايتطلبه العصر الحالى من متطلبات مما يؤدى الى رؤية جديدة لزخرفة إسلامية معاصرة ويصبح ذلك منطلقا فى اثراء الفكر الابتكارى فى مجال التربية الفنية.

ولطبيعة هذا البحث وتناوله لأحد العناصر النباتية -أشجار النخيل- كان لابد من التعرض لخصائص الزخرفة النباتية فى الفن الاسلامى ليس بهدف حصرها وانما التعرف على السمات الفنية والجمالية لها والتى ميزتها عن فنون الحضارات الاخرى.

خصائص الزخرفة النباتية فى الفن الاسلامى

تنوعت أساليب الزخرفة تنوعاً كبيراً مواكبة لتطور فنونها وحضارتها فكان لكل حضارة طابع خاص ميزها عن غيرها من الحضارات الأخرى، وتعد الحضارة نتاجا «لعدة عوامل تختلف درجة تأثيرها تبعاً لقوة العامل أو ضعفه فهناك العامل الثقافي والسياسي والاقتصادي والإجتماعي، إلا أن العاملين الديني والثقافي كان لهما أثر مباشر وواضح في الحضارة الإسلامية بصفة عامة والزخارف النباتية بصفة خاصة» (الألفي، ٧، ص١١٢،١١٣)

وعند استعراض تاريخ الزخرفة النباتية على مر العصور سواء في فترة ما قبل الإسلام أو ما بعد الإسلام يتضح أنها مرت بمراحل متعددة في تطورها من عصر إلى آخر وإن كان كل عصر

يحاول أن يضفي عليها سماته وخصائصه التي تميزه من خلال مايضيفه الى العصر السابق له. إلا أن هذه الإضافة قد جاءت نتيجة جهد فناني كل عصر في محاولة الاستفادة من العصر السابق لهم والذي يمثل لهم مصدر إلهام.

ومع مرور الوقت تبدأ الاستفادة تتبلور داخل فكر الفنان في ظل ظروفه الجديدة، وتمتزج بالمجال المحيط السائد من حوله ومايميز المجتمع «من عوامل دينية أو عقائدية كان لها الأثر الفعال في تشكيل فنون الإسلام بصفة عامة والزخارف النباتية بصفه خاصة. مما أدى إلى تنوع وتطور الزخرفة النباتية على مر العصور» (السيد، ٢٣، ص٣)

ويذكر عكاشة «أن الفنان في العصر الإسلامي قد وجد طريقاً سهلاً إلى امتصاص الفنون المختلفة التي تأثر بها وصهرها في بوتقته الشخصية، وهذا ما أشار إليه عدد من المستشرقين الأوروبيين الذين اهتموا بالفنون الإسلامية والذين أكدوا على أن الفنانين في العصر الإسلامي قد استطاعوا خلال قرابة مائة عام فقط من إستيعاب معطيات الحضارات المجاورة لهم، كالحضارة الساسانية والبيزنطية، وأن يحولوا ما اقتبسوه منها إلى بعض خصائصهم الذاتية ليصبح إسلامي الطابع.» (٦٧، ص٢٨)

وترى الباحثه أن هذا يدل على أن للفنان المسلم استعداداً فطرياً ورغبة في الاطلاع على كل ما هو سابق أو جديد. وهذا مما ساعده على جمع تلك الحصيلة كبداية للانطلاق الذي أدي إلى تفرده بطابع زخرفي خاص، وجعل له شخصية متميزة ومنظوراً عميقاً بعيداً عن السطحية مبنيا على تفهمه لما في الفنون السابقة. فأخذ منها ما يتلاءم مع فكره من خلال منظوره الخاص، الذي يسعى دائماً إلى الكشف عن الجوهر.

وهذا الإدراك الحدسي المباشر للأشياء يجعل الإنسان يرى الكائن الواحد في مجموعة ككل لايتجزأ وكأنه حقيقة واحدة، وهذا هو طابع الشرق الأصيل وفلسفته الخاصة.. إدراك حدسي للكون.. ونظرة وجدانية إلى الوجود، تجاوز السطوح الظاهرة للأشياء إلى كوامنها الخفية وحقيقتها المختبئة، وهذه هي حقيقة الجوهر الكوني يدركها الإنسان الشرقي ببصيرته النافذة لاببصره القاصر. (محمد، ٧٣، ص١٩)

ومن هذا المنطلق شملت الفنون الإسلامية الحياة بأسرها ظاهرها وباطنها، وبحثت عن الحقيقة القريبة والبعيدة، وعبرت عن الطبيعي وما وراء الطبيعي، وجمعت في وقت واحد بين المادة والروح وبين الواقع والخيال. لذا كان على المسلم أن يجمع بين الجوانب المادية والروحية على السواء والعمل للدنيا والآخرة، وذلك استناداً لقوله تعالي «ابتغ فيما اتاك ا لله الدار الاخرة ولاتنسي نصيبك من الدنيا» (القصص: الآية ٧٧)

وقد اتجه الفنان المسلم إلى عوالم جديدة بعيدة عن محاكاة الطبيعة، وظهرت عبقريته وتجلي إبداعه فأوجد المجالات الجديدة، بعد أن أعمل فيها حسه المرهف وذوقه الأصيل. وكان من جملة هذه العطاءات فن الزخرفة.

ومن مميزات هذا الفن أنه يلزم عين المشاهد بالحركة أو بالحركة، والتوقف، ثم الحركة، فهو يجول ببصره من الوحدة أو الشكل إلى شكل آخر في جميع الاتجاهات من أقصى كل اتجاه الى أقصاه، وأن الشكل أو الوحدة يعتبر مستقلاً وقائماً بذاته، وفي هذا تكمن إيقاعاته الفنية. وبقدر ماتصبح الوحدات متداخلة بقدر ماتتعوق الحركة بالخطوط الدائرية والمنكسرة، وتصبح الحاجة ماسة إلى بذل مجهود أكبر لمتابعة القطعة الفنية.

وقد عرف المسلمون بهذا الفن من بين الفنون جميعها، حتى قيل أن الفن الإسلامي فن زخرفي، ذلك أنه لايكاد يخلو أثر إسلامي من زخرفة أو نقش بدءاً من الخاتم الذي تحلي به اليد، وإنتهاءًا بالبناء الضخم الواسع الذي يجمع الناس. فقد اتجه الفنان المسلم إلى هذا الفن لأنه وجد فيه بغيته واستطاع بخياله أن يحقق من خلاله الكثير.

وتعد العناصر النباتية والعناصر الهندسية مقومات أساسية في بناء هذا الفن تتفاوت مع بعضها تارة وتنفرد كل منهما على حدة تارة أخرى. وتقوم الزخرفة النباتية أو مايسمي «فن التوريق» على زخارف مشكلة من أوراق النباتات المختلفة والزهور المنوعة، وقد أبرزت بأساليب متعددة من إفراد ومزاوجه وتقابل وتعانق.. وفي كثير من الأحيان تكون الواحدة مؤلفة من مجموعة من العناصر النباتية متداخلة ومتشابكة ومتناظرة بصورة منتظمة. إن فن الزخرفة يدفع البصر إلى متابعة خطوطه

في كل الاتجاهات، فالأساس الجوهري لهذا الفن يكمن في استمرارية الرؤية لدى كل من يشاهده في أن يصبح خياله قادرا على تصور الاستمرار سعياً إلى ما لانهاية (الشامي، ٢٥، ص١٦٩، ١٩٠).

وأهم مايميز الزخرفة الإسلامية التكرار اللانهائي، هذا التكرار يحكمه أساس رياضي ومنطق عقلي، لإيجاد علاقة ترابطية بين وحدة وأخرى في إطار هذا التكرار المستمر.

ويتضح أن الإيقاع اللانهائى هو نتيجة تأملات عقلية كبيرة، تدل على أن الفنان المسلم كان يستخدم منطقاً رياضياً هندسياً يحل فيه معادلات للتقابل والتماثل والتكرار البسيط والمتضاعف، فينشأ عن ذلك تكوينات أكثر تعقيداً أو عمقاً نتيجة إحكام هذا التكرار وضبط شكله وقيمته الجمالية (البسيوني، ١٠، ص١٣١).

ويشير مرزوق «إلى دور العقيدة في ترجمة الفنان لأشكال التوريقة التى تشيع السرور والراحة النفسية من خلال التجديد والتطوير، ولكنه تجديد قائم على قواعد تلتزم بما يتطلبه العمل الجمالي، من أسس خاصة تقوم على عدة عوامل من تكرار، واتزان وتقابل وتناظر بعيداً عن نقل الطبيعة نقلاً مباشراً» (٧٥، ص١٧)

ولقد أدت زيادة قوة الدولة الإسلامية وفتوحاتها إلى تهيئة المناخ الثقافي لإزدهار كافة الفنون الإسلامية بما فيها الزخرفة النباتية التى أصبح لها طابعاً متميزاً جاء نتاجا لما استثمره الفنان المسلم من حصيلة المفردات النباتية الورقية الخصبة في الفنون السابقة. (السيد، ٢٣، ص٣٤)

وترجع أهمية الزخارف النباتية الى قدرات الفنان المسلم غير المحدودة فى الخروج بالعناصر النباتية من مظهرها الطبيعي إلى عدد من التحويرات فى الأغصان والسعف والأوراق، هذا بالإضافة إلى منحها مظاهر الرقة والتنوع الكبيرين فى أشكالها وإنحناءاتها، حيث تظهر فيها أشكال الوريقات فى حركة متصلة ومتزنة من خلال تجمعها أو خروجها من الفروع أو الأغصان، التى قد تكون منفردة في بعض الأحيان ومزدوجه في أحيان أخرى. هذه الأغصان قد اتخذت عدة أشكال في حركاتها، فتارة تلتف حول الوريقات على شكل دائرة منبعجة أو على شكل قلب أو على هيئة عقد مدبب. وقد تخرج هذه الأغصان من رؤوس الوريقات المدببة بعد مرورها بداخلها فتقسمها

إلى نصفين، وقد تمتد هذه الوريقات أو السعف لتنبت منهـا الأغصـان الجديـدة، ومـن هنـا يصعـب التميز بين كل من الغصن والورقة التى تخرج منه.

كما استخدمت أشكال السعف النخيلية الناتجة عن تحول بعض الوريقات النباتية التـى تخـرج بوضوح من السيقان والعروق. ثم إن هذا السعف قد طرأ عليه عـدد مـن التطورات الجديـدة مثـل إنسيابيته فى حركات دائرية مستمرة ودائمة داخل الإطارات الغصنية بشكل متقـارب مـن الشـكل الطبيعي، هذا بالإضافة إلى إستدارة أطرافه واستطالة رؤوسها التى أصبحت مدببة.

كما ظهرت أنصاف الوريقات (وريقـات مكونـة مـن شـحمتين أو ثلاثـة) ناتجـة عـن تحـول أشكال السعف والتى تتضح الأرضية من خلالها، أي من خلال التفافاتهـا بداخـل إطـارات العـروق والسيقان.

ويؤكد عكاشـة بـأن أسـلوب التوريـق مـاهو إلا ابتكـار إسـلامي أصيـل متـأثر بفكـر الديـن الإسلامي، وطبيعة الحياة المحيطة به كانعكاس لها. ويؤكد أن هذا الأسلوب لم يظهر مـن قبـل (٦٦، ص٦٨).

وترى الباحثة من خلال ذلك العـرض السـابق أن الصياغـات التشـكيلية للوحـدة النباتيـة قـد تميزت بالثراء والتنوع وحبكة التصميم علـى يـد الفنـان المسـلم، كمـا اتسـمت بنـوع مـن الوحـدة والتكامل مع الخامة المستخدمة عن طريق عمليـات تطويـع أساسية قائمـة علـى عـدد مـن الأسـس البنائية، التى ساعدت فى التعبير عن المحتوى التشكيلي الـذي يتطلـب نوعـا مـن التنظيـم والصياغـة، انبثق عنها طراز فنى ذو شخصية فريدة متميزة، قامت صياغته على مجموعة مـن الأسـس التشـكيلية التى لعبت دوراً جوهرياً فى التراكيب الزخرفية بصفة عامة يمكن إيضاحها فيما يلي :-

التكرار

يعتبر التكرار أحد الوسائل التى لجأ إليها الفنان المسلم فـى زخرفـة أعمالـه بـالمفردات النباتيـة الورقية، وكان لتفهم الفنان المسلم لدور العناصر النباتية فى التكرار أثراً واضحاً وملموسـاً في إبـداع تصميماته الزخرفية.

ويحدث التكرار نتيجة ترديد العناصر المتماثلة بدرجة ثابتة بصورة منتظمة أو غير منتظمة وقد ينتج عن هذا التكرار أحياناً صورة متناغمة، فالتناغم يمثل جزءا هاماً من العالم الذي نعيش فيه، كما يتجلي في حركة الأجرام السماوية، وتغير فصول السنة، وحركة أمواج المحيطات بل حتى في دقات القلب (Dorthea, 85, p84).

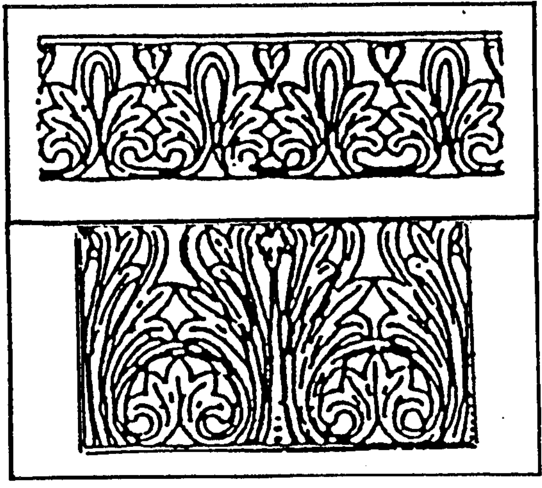
ويعد التكرار أحد الأنظمة المتبعة في توظيف المفردات النباتية الورقية في الزخرفة النباتية الإسلامية، سواء البسيط منها في صورة مفردة، أو المركب منها في صورة أكثر من مفردة واحدة، على أن يتحقق من خلال هذا النظام بعض الترديدات المتقابلة أو المتتابعة أو المتبادلة متخذة عدة اتجاهات، سواء كانت رأسية أو أفقية أو مائلة، يصاحبها نوع من الايقاع عن طريق حركة الخط. استخدم الفنان المسلم أنواع من التكرار يمكن تصنيفها كمايلى :-

أ- تكرار قائم على ثبات شكل المفردة وثبات المسافة وثبات وضع المفردة، كما فى شكل رقم (٧٦).

ب- تكرار قائم على ثبات المسافة ووضع المفردات واختلاف شكل المفردة، كما فى شكل رقم (٧٧).

جـ- تكرار قائم على ثبات المفردات وثبات المسافات مع اختلاف وضع المفردات بين (مقلوب ومعدول).. وهذا التكرار قائم على تبادل مفردة واحدة بين الجانب العلوي والجانب السفلي، والتى تتوقف حركتها على مدي حركة الخط بين صاعد وهابط، وتدرجها من الهدوء إلى الحركة، كما فى شكل رقم (٧٨).

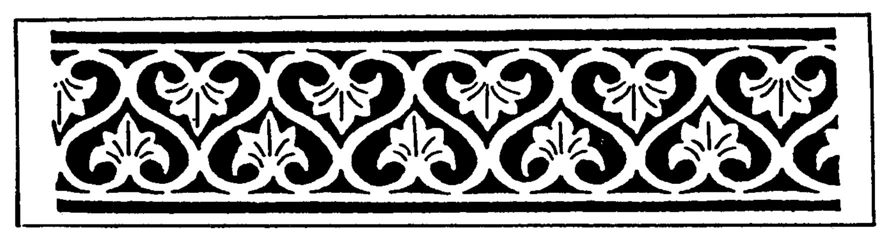
د- تكرار قائم على اختلاف المفردات وثبات المفردة وثبات المسافة وإختلاف وضع المفردات، كما فى شكل رقم (٧٩).



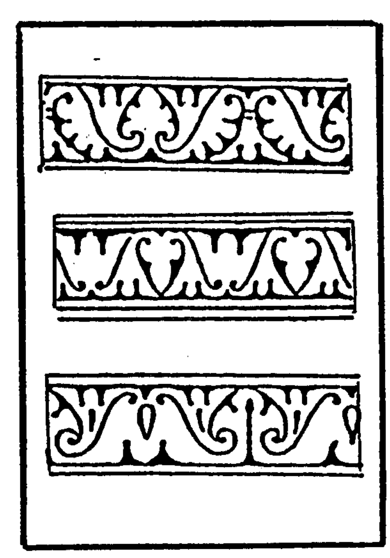
شكل رقم (٧٦)



شكل رقم (٧٧)



شكل رقم (٧٨)



شكل رقم (٧٩)

ولقد تمكن الفنان المسلم من خلال استخدامه لأنواع التكرار أن يضفي على العديد من زخارفه النباتية الإيحاء بالحركة، التى تأخذ عين المشاهد معها فى رحلة إيقاعية متصلة بين ضفتى التصميم.

الإيقاع

ينبثق الإيقاع عن العلاقات المتبادلة بين الأشكال ومابينها من فراغات. والإيقاع مستمر لايتوقف، وتلك حقيقة يمكن أن تقدم الكثير للفنان، فيدرك أن مثل هذه المبادئ ليست بقيود موضوعة عليه، وإنما هي حقائق أساسية تربط الوجود ككل. (شريف، ٥٤، ص٩٧)

ويمكن أن يتحقق الإيقاع، أو يتكون نمط متناغم من خلال استخدام نظام العناصر المتكررة، فيمكن استخدام التكرار بصورة عشوائية، ودون الالتزام بنموذج معين، وينتج تماسك كلي لأجزاء التصميم الفنى من خلال تكرار بعض العناصر على مستوي التكوين الزخرفي. (Dorthea, 85, p94-96).

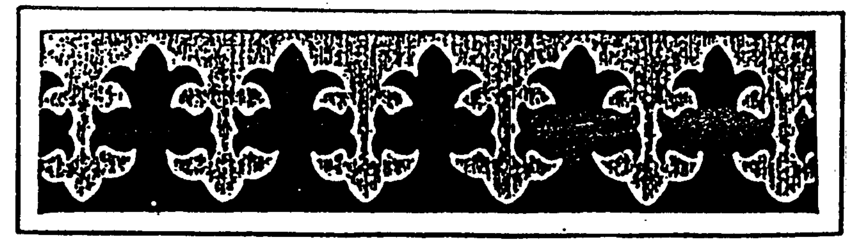
وقد استثمر الفنان المسلم عناصره الفنية من خط ومساحة في تحقيق الإيقاع، حيث اتخذ صياغاته التشكيلية في عدة صور يتم عرضها فيما يلي :

أ- إيقاع غير رتيب : استخدم الفنان المسلم ورقتين من النبات مختلفتين في الشكل والحيز الذي تشغله كل منهما، إلا أن هناك تشابها بين الورقات الكبيرة مع الوريقات الصغيرة مع بعضها. كما فى شكل رقم (٨٠)

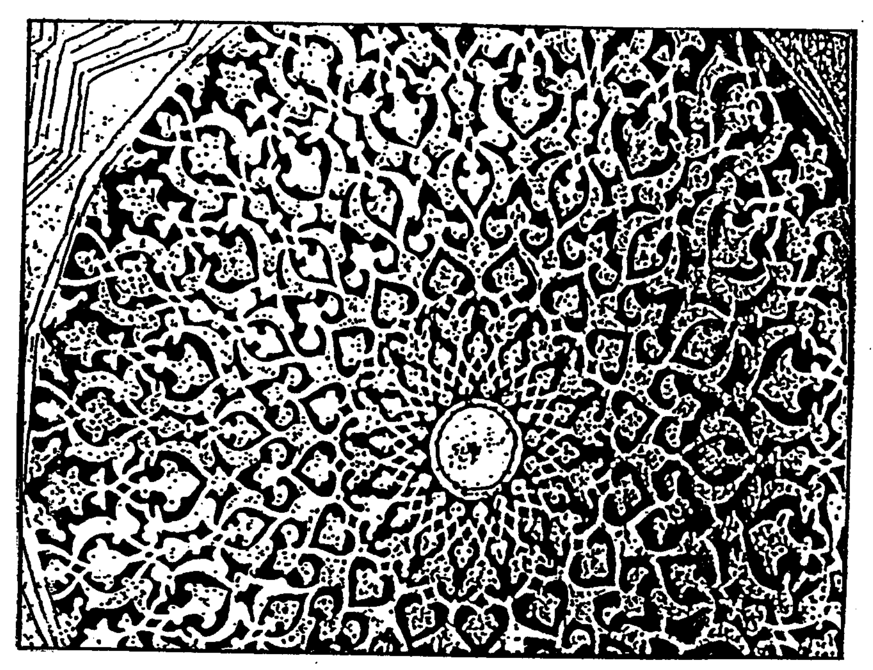
ب- إيقاع متزايد أو متناقض : وفيه تدرجت أشكال الوريقات من الكبيرة إلى الصغيرة أو العكس، لتلتقي في نقطة المركز، فتعطي الإحساس بالتجمع والتشعب في وقت واحد وفقاً لإحساس الرائي. كما فى شكل رقم (٨١)

جـ- إيقاع رتيب : فيه تتشابه شكل ومساحة الوريقات في كل من الشكل والأرضية، وتبادل كل منهما وظيفة الآخر مما يصعب تمييز الشكل عن الأرضية. كما فىشكل رقم (٨٢)

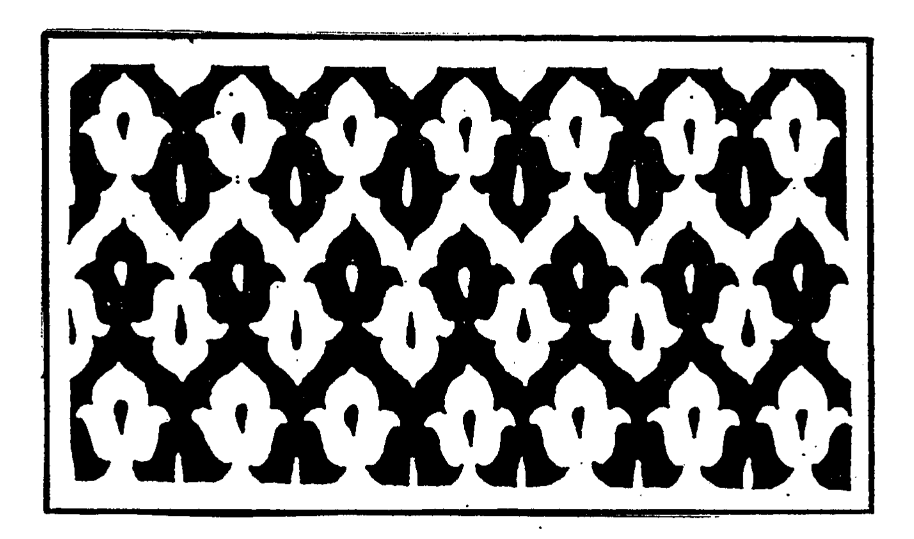
د- إيقاع حر : فيه اختلفت حركة الوريقات بعضها عن بعض وتنوعت مسافاتها وأشكالها. (Humbert, 91, p.10). كما فى شكل رقم (٨٣)



شكل رقم (٨٠)



شكل رقم (٨١)



شكل رقم (٨٢)



شكل رقم (٨٣)

الاتزان

يقول دورثى (Dorthea) فى توصيفه للاتزان : إن الاتزان يعطي إحساساً بالاستقرار وثبات الجسم على عكس مايبدو على الشخص البهلوان الذي يسير، من عدم قدرته على تحقيق اتزان جسمه، مما يعطى إحساساً بعدم الراحة والخوف من سقوطه. ويعتبر رد الفعل هذا من جانب المشاهد أمراً طبيعياً لأن المحافظة على الاتزان أمر ضروروي وهو أيضاً من الوظائف الطبيعية للجسم. أما الأعمال الفنية التى يبدو فيها الاتزان إما متماثلاً أو غير متماثل أو مركزيا. فيقول «إن الاتزان المتماثل يتم فيه توزيع العناصر الأساسية بالتساوي تقريباً، بحيث إذا تم تقسيم التصميم إلى نصفين يكون كل نصف مساوياً للنصف الآخر من حيث توزيع عناصر التصميم، بحيث يبدو الاتزان واضحاً بينهما» (85 , p.76-77).

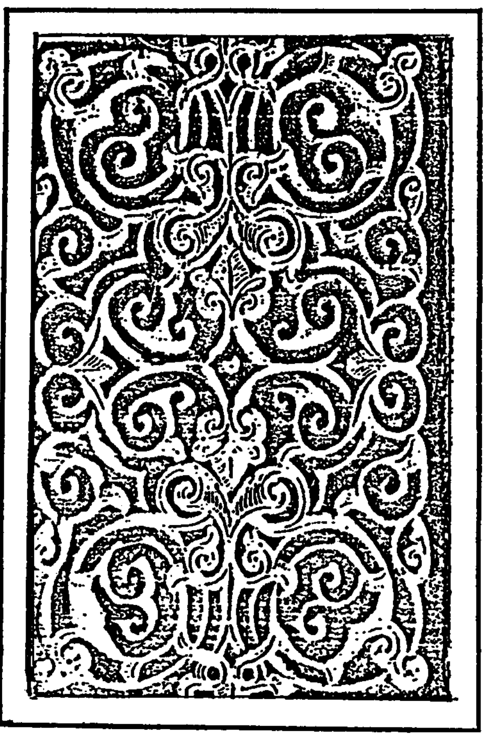
ويؤكد ذلك بورتر Porter حيث يقول «إن الاتزان المتماثل يتساوى فيه كل جانب ويناظر الجانب الآخر باستخدام خط مركزى مدرك كنقطة للدلالة، كما يحقق الجمال والإنتظام بسبب هذا التطابق في العناصر المتماثلة» (96, p79).

والتماثل يعد نمطا من أنماط التصميم القائم على تكرار الوحدات المتشابهة ولقد تفهم الفنان المسلم حالات الاتزان التى يمكن توضيحها فيما يلي :-

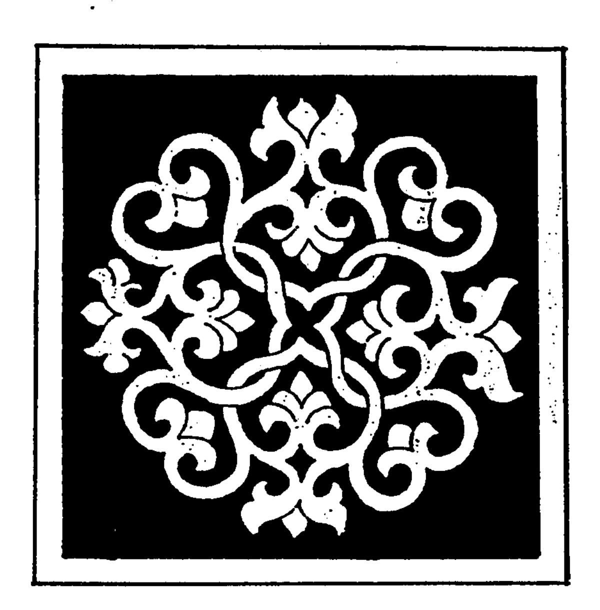
أ- الإتزان المتماثل

يقوم هذا النوع من الاتزان على تطابق النصفين العلوي والسفلي والجانبين الأيمن والأيسر للصيغة التشكيلية للمفردات النباتية، وقد يكون من الجوانب الأربعة (العلوي والسفلي والأيمن

والأيسر) مطابقاً للآخر ويتخذ التماثل صورة كاملة أو جزئية حيث تتم حالات الاتزان المتماثل على محاور رأسية أو أفقية. ويوضحه الشكلان (٨٤) و(٨٥)

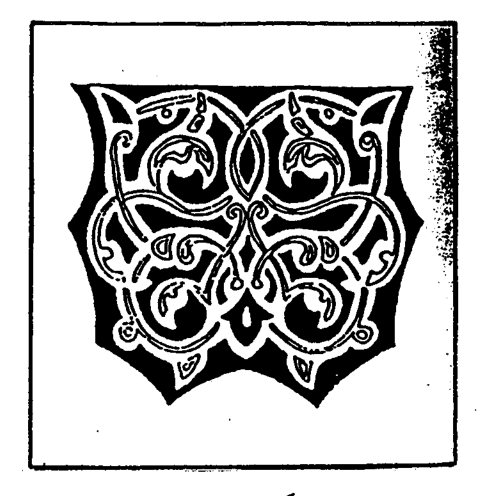


شكل رقم (٨٤)



شكل رقم (٨٥)

ويوضح الشكلان رقما (٨٦)، (٨٧) التماثل الجزئى القائم على تطابق نصفى الشكل الأيمن والأيسر واختلاف كل من النصفين العلوى والسفلى.



شكل رقم (٨٦)



شكل رقم (٨٧)

كما يوضح الشكل رقم (٨٨) تماثلاً فى الشكل والحيز مع التنوع الذي جاء نتيجة وضع الوحدات بين علوي وسفلي (معدول ومقلوب)، كما أنه حقق نوعاً اخر من التماثل والاتزان فى توازي الوحدات فى اتجاهين متضادين، إحداهما إلى أعلي والاخرى إلى أسفل.



شكل رقم (٨٨)

ب- الإتزان غير المتماثل

فى هذا النوع من الاتزان لايوجد خط أو نقطة مركزية، ولكن يتحقق الاتزان بين عناصر التصميم عن طريق الرؤية. ويدرك الفنان تماماً التفاعل بين عناصر التصميم وبالتالي يقوم بترتيبها بحيث يحقق من ورائها الإثارة من خلال عدم التماثل بينها، ويحتل نظرة أكثر حيوية وهي نشطة ذات نظائر غير متطابقة إلا أنها في الغالب متساوية (Porter, 96, p97).

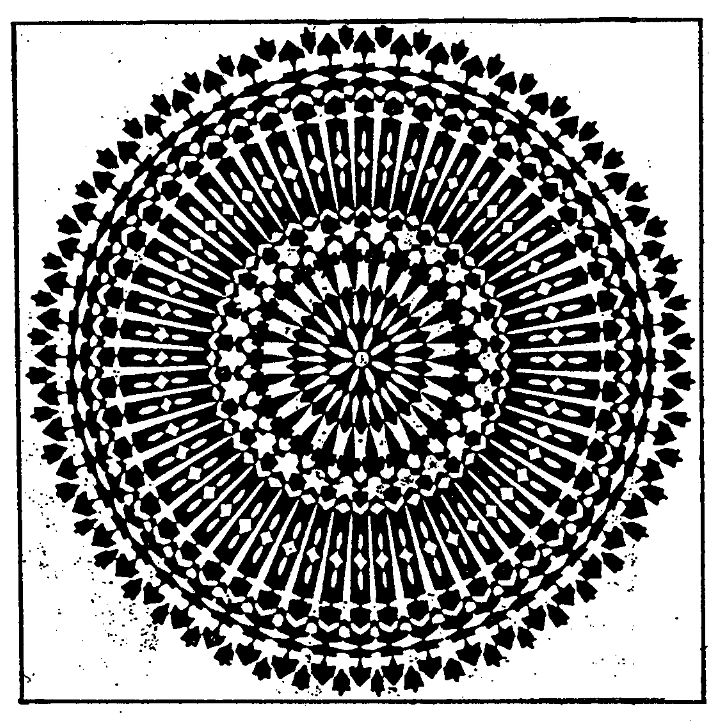


شكل رقم (٨٩)

ومن هذا المنطلق لجأ الفنان المسلم إلى بعض المتغيرات التى تجعل من صياغاته أكثر تنوعاً وثراء، فعمل على التنوع في شكل العنصر أو الحيز الذي يشغله أو المسافة المحصورة بينه وبين العناصر الأخرى أو الحركة التي يتبعها إذا كان متقابلاً أو منعكساً، مقلوباً أو معدولاً، في إتجاهات متوازية أو مختلفة، أو متوازية بين صاعد وهابط، ومن خلال ذلك يتحقق الاتزان عن طريق التماثل مع التنوع فى الشكل.

ج- الإتزان الإشعاعي

فى الاتزان الإشعاعي يتم توجيه عناصر التصميم إشعاعياً من نقطة مركزية إلى الجوانب (Dorthea, 85, p84,93). وقد استخدم الفنان المسلم هذا النوع من الاتزان المركزي في صياغاته التشكيلية لبعض الوريقات النباتية على قباب المساجد والأبنية، وغير ذلك من الأغراض الوظيفية. وذها مايوضحه الشكل رقم (٩٠).



شكل رقم (٩٠)

الشكل والأرضية

يقوم العمل الفني على تكامل العلاقة بين عناصره الموجبه (الشكل) وعناصره السالبة (الأرضية) وهذه العلاقة قائمة على الدوام رغم تغير شكلها ومفهومها وفقاً لما تتطلبه المقتضيات الاسلوبية.

وعندما توجد علاقة بين عنصرين يبدأ الإحساس بالتناقض والتوتر، حيث إن لكل عنصر صفاته وحدوده، كما أن كل عنصر سوف يؤثر على العناصر الأخرى التى تدخل تحت تأثيره (Dorthea, 85, p82).

ولقد حاول الفنان المسلم في صياغاته التشكيلية للمفردات النباتية الورقية أن يتفهم الدور الذي يلعبه كل من الشكل والأرضية وقد يظهر الشكل سائداً على الأرضية، المحيطة به من حيث طبيعته أو مساحته أو ملمسه أو بروزه كما يتضح فى شكل رقم (٩١).



شكل رقم (٩١)

وفي بعض الأحيان قد يتساوى الشكل مع الأرضية في أهمية الدور الـذي يلعبه كـل منهمـا، ويتبادل كل منهما دور الآخر حيث تتماثل الوحدات الموجودة فى الشكل مع الوحـدات الموجـودة كأرضية، مما ينتج عنه تذبذب فى الرؤية البصرية. كما يتضح فى الشكل رقم (٩٢).



شكل رقم (٩٢)

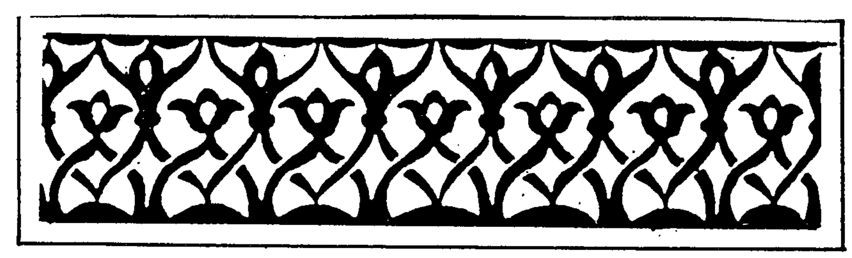
العلاقات القائمة بين المفردات

١ – التماس

استخدم الفنان المسلم في صياغاته النباتية الورقية التماس، وعمل على تنوعه وإبـرازه في عـدة صور مختلفة يمكن أيضاحها فيما يلي :-

أ– تماس قائم على تلامس زوايا المفردات :

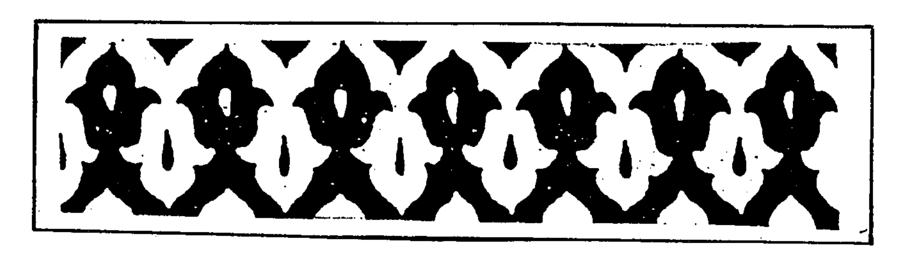
حاول الفنان تحقيق هذا النوع من التماس فاستثمر أطـراف الوريقـات النباتيـة المدببـة وأطلـق عليه تماس الزوايا. حيث يتلامس فيه كل طرف وريقه مع طرف الأخرى في نقطة تصحبها زاوية، قد تكون كبيرة أو صغيرة بقدر إنفراج أو انغلاق المسافة بين الوريقـات المتماسـة. كمـا يتضـح فـى شكل رقم (٩٣)



شكل رقم (٩٣)

ب- تماس قائم على تلامس جوانب العناصر :

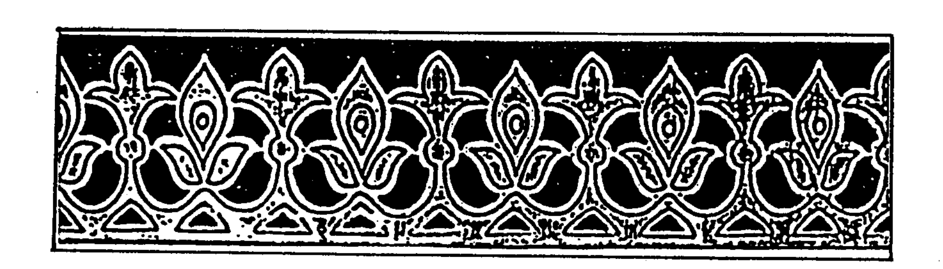
فيه يتماس جانب إحدى الوريقات النباتية مع جانب الوريقة الأخرى المجاورة لها، ولا يطلق عليه هنا تماس زاوية بزاوية، لأن الوريقة التقت بمجاورتها في أكثر من نقطة على الضلع المشترك بينهما. كما فى شكل رقم (٩٤)



شكل رقم (٩٤)

ج- تماس قائم على تلامس زاوية بضلع احد المفردات :

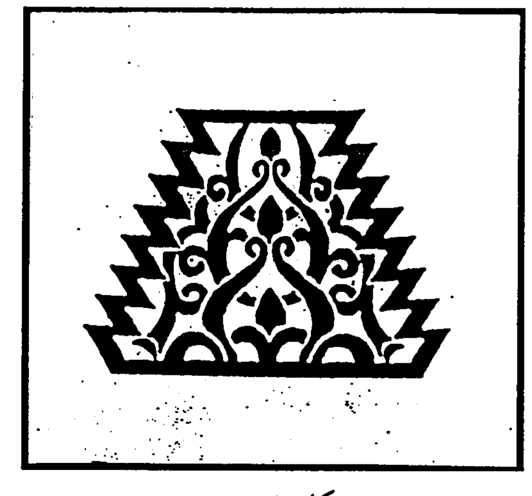
وفيه حاول الفنان المسلم الجمع بين النوعين السابقين، حيث تتماس فيه أطراف الوريقات بضلع الورقة المجاورة لها. كما يتضح ذلك فى الشكل رقم (٩٥)



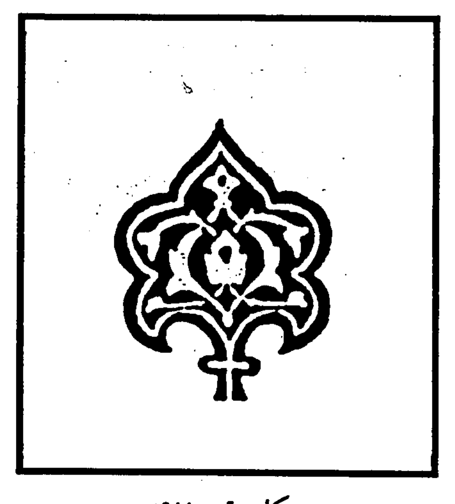
شكل رقم (٩٥)

٢- التراكب

استخدم الفنان المسلم التراكب في صياغاتـه التشـكيلية لوحداتـه النباتيـة الورقيـة لإبـراز نظـم وعلاقات جديدة بين أشكال الوريقات بعضها ببعض، وإنتاج عدد مـن الصياغـات التشـكيلية التـى إتسمت، بالتعقيد عن طريق الكثافة الخطية في بعض الأحيان، واتخذت طابعاً إسلامياً خاصاً. (محمد، ٧٣، ص١١٣)، واستخدم تراكب الوريقـات في صـورة تسـمح بـأن تظهـر كـل منهـا مـن خـلال الأخرى أو تقاطعها في عدة نقاط. كما فى شكل رقم (٩٦). أو يتخذ الشكل العلوى نفس الحدود الخارجية، كشكل الأرضية التى تظهر وكأنها تحتويه، مما ينتـج وريقـات بداخـل الـورق. كمـا فـى شكل رقم (٩٧)



شكل رقم (٩٦)





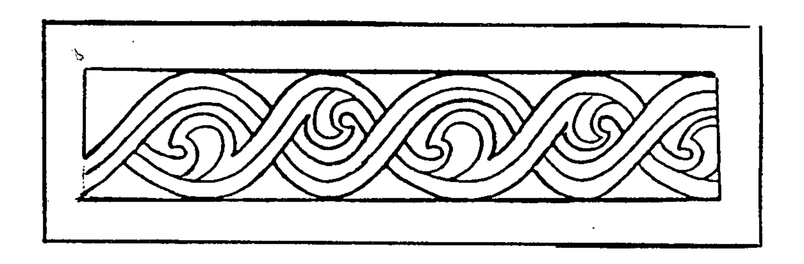
شكل رقم (٩٧)

بعض الأسس الهندسية التى اتبعها الفنان المسلم في صياغاته التشكيلية لتوريقاته النباتية

اتبع الفنان المسلم في صياغاته التشـكيلية لتوريقاتـه النباتيـة عـدداً مـن الأسـس الهندسـية التـى شكلت جانباً رئيسياً في الصورة التى اتخذتها تلك الصياغات، مثل عمليات القياس التناسبية والمحاور بأنواعها، رأسية وأفقية ومائلة، والشبكيات الهندسية التى قد تتداخل وتتراكب لتنتج صياغات أكـثر تعقيـداً (Humbert, 91, p10). هـذا بالإضافـة إلى الخطـوط المعقوفـه المبنيـة علـى أسـاس الشـكل الحـلزوني اللوغـاريتمى، باسـتخدام عـدد مـن المسـتطيلات الجذريـة √٢ ، √٣ ، √٤ ، √٥ .

وقد جاءت الصياغات التشكيلية في صورة مبسطة أو مركبة تبعاً للأسس التى لجأ إليها الفنان في صياغاته. وإذا كانت تلك الأسس قد شكلت الجانب الهندسي لتلك الصياغات إلا أنها قد تضامنت مع الجانب التشكيلي، وساهمت في إعطائه الصورة المميزة التى يخرج عليها من تكرار أو تقابل أو تضافر أو تراكب، وبهذا ارتبط الجانب الهندسي بالجانب التشكيلي فأصبح كلاهما متلائماً ومكملاً للاخر.

وتعد الأشكال الحلزونية أحد الأسس التى ساعدت الفنان المسلم في إنتاج عدد من الخطوط المعقوفة لعناصره الورقية النباتية في صورة تكرار أو تضافر، كما في شكل رقم (٩٨-أ) و(٩٨-ب).



شكل رقم (٩٨-أ)



شكل رقم (٩٨-ب)

الشبكات الهندسية

لم يقتصر الفنان المسلم في صياغته للوحدة النباتية الورقية على استثمار المستطيلات الجذرية، بل لجأ في حالات إلى بناء صياغاته على الشبكيات الهندسية وكان لتفهمه طبيعة الشبكيات وثراء معطياتها أثر واضح. فاستثمرها كوسيلة لإخراج عدد من الصياغات تميزت بالدقة والتناسب وتنوعت بين البسيط منها والمركب.

الفصل الخامس

«تحليل بعض مختارات من الفن الاسلامى التى تتضمن النخيل كعنصر زخرفى»

إن دراسة التراث تعد منطلقاً لكل تجديد، فاستلهام التراث ليس اعتماداً على ماأبدعه السلف من أشكال بعينها ولكن الاستفادة من الأسس والأساليب المتبعه، واستثمارها لتعكس مضامين جديدة تتسم بالإبداع والتفرد بروحية معاصرة، «فالمعاصرة هي إغناء وامتداد للتراث تنطلق منها الاتجاهات الفنية المتطورة ومايرتبط بها. ولابد أن يكون وراء كل إنتاج فني تراث ينهل منه» (الصراف، ٢٦، ص١٩).

ويذكر شيخ الارض «أن التراث الفني يظل ماثلاً في وجدان الفنان يحركه من داخله ويهبه دفعاً من صيرورته، ويطلقه من خلال وعي الحاضر في إتجاه المستقبل إلهاماً متمماً له على نحو من الانحاء من دون أن يفقد حريته في توجيهه الفني». (٥٥، ص١٦٨)

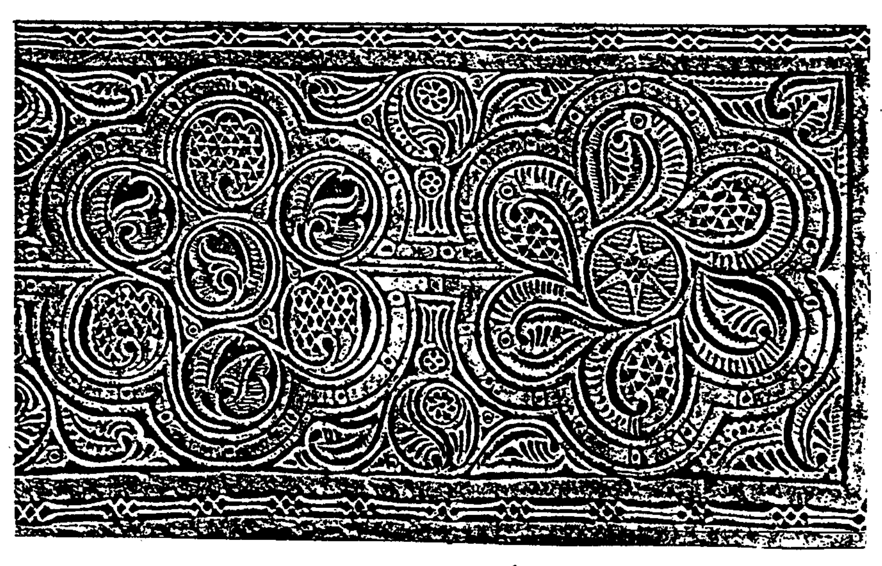
فدراسة التراث وإستلهامه ضرورة حتمية ليس للتعرف على مراحله التاريخية والأسباب الحضارية فقط ولكن للوقوف على أسسه البنائية وقيمه الفنية والجمالية لإيجاد حلول تصميمية جديدة، تتفق مع مفاهيم العصر الحالي لخلق نوع من الإبداع يتسم بالتفرد والمعاصرة.

وقد تناولت الباحثة تحليلا لمختارات من الفن الإسلامي للتعرف على أسسها البنائية وما اتسمت به من قيم جمالية وفنية بهدف الاستفادة منها برؤية جديدة ومعاصرة في مجال التصميم الزخرفي.

وفيما يلى دراسة وتحليل لمختارات من الفن الاسلامى التى تناولت الورقة النخيلية كعنصر زخرفي.

المختارة الأولي (القرن الرابع الهجرى - العاشر الميلادي):

وهى عبارة عن جزء من جدار لأحد المباني مغطى بزخارف جصية ملونة شكل رقم (١٠٠)، عثر عليه فى نيشابور فى خراسان بإيران، وهو موجود الآن بمتحف المتروبوليتان بنيويورك. (علام، ٦٨، ص٩١).



شكل رقم (١٠٠)

ويلاحظ أن الفنان إتخذ الأساس البنائي لهذا التصميم من الدوائر الهندسية المتماسة بشكل دائري، قوام تلك الزخارف تفريعات المراوح النخيلية ومقتبساتها.

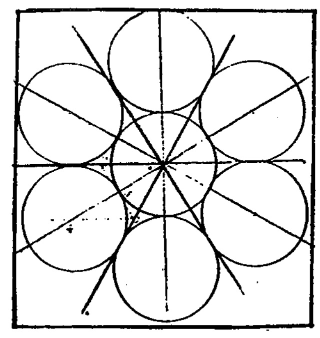
وقد اتبع الفنان فى تنفيذ هذا التصميم طريقة تشكيل العنصر الزخرفي والأرضية بالحفر بينهما، محدثاً تأثيرات ملمسية لإبراز تلك الزخارف، وترى الباحثه أن التصميم أشبه بوريدات مكونة من ستة وريقات بشكل دائري، تحتوي بداخلها مراوح نخيلية حورت لتتلاءم مع الشكل الدائري، وتتوسط تلك الدوائر دائرة مركزها (م) كما فى الشكل رقم (١٠١-أ)، حيث تحتوي الدائرة الوسطى للوريدة الأولى شكل نجمة، وفي الوريدة الثانية تحتوي مراوح نخيلية محورة. وقد قام الفنان بإحداث خطين محزوزين حول الدوائر من الخارج، وهما يقومان مقام إطار يحصر بداخله تلك الزخارف. ولهذا الإطار دور فى إظهار التصميم بشكل جيد، كما يلاحظ فى التصميم قدرة الفنان على تحوير المراوح النخيلية وتطويعها وإخضاعها داخل مساحة تلك الدوائر، وقد استطاع الفنان بحسه المرهف

تنظيم العناصر فى عملية التكرار المحوري فنجدها تتحرك فى اتجاه عقارب الساعة فى الوريدة الأولى، بينما تتحرك فى اتجاهات متبادلة مع وعكس عقارب الساعة فى الوريدة الثانية مما أدى إلى الحركة داخل التصميم كما فى الشكل رقم (١٠١-ب)، بالإضافة إلى التنوع الملمسي من خلال التجزيعات على مستويات متعددة، كل هذا يعكس أحاسيس مختلفة بالملمس بين جزء وآخر من خلال التتابع فى حركة الوحدات المتكررة، كما يلاحظ الاختلاف بين أشكال عناصر التصميم وأسلوب التكرار فى تكوين الوريدات، ويلاحظ فى الوريدة التى تحتل الجهة اليمنى، أنها قد اتخذت عناصرها النظام المحوري حول الدائرة المركزية، وفى الوريدة الثانية اتخذت العناصر نظام التكرار المتبادل بين العناصر والتنوع فى أشكال الوحدات، مما أكسبها صفة الحيوية. كما يلعب الخط فى التصميم دوراً أساسياً فى الحركة المستمرة، داخل التكوين حيث تتميز بالليونة والرشاقة والتنوع ويتالف مع بعضه البعض محققاً بذلك نوعاً من الإيقاع الخطي من خلال تنوع الوريقات النباتية التى تثري الرؤية بإيقاعات مختلفة من تكرار وتبادل وتوال.

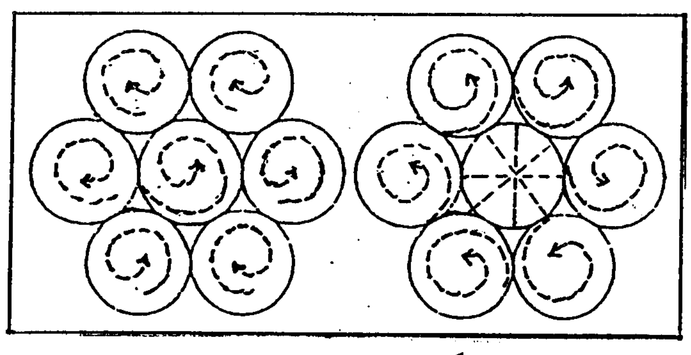
وقد اتبع الفنان فى هذه الزخارف أسلوب الحفر متخذا طريقة حفر الأرضية لإبراز العناصر الزخرفية، فظهرت تلك العناصر مفعمة بالحيوية قادرة على جذب تركيز الرائى.

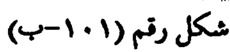
اتخذ الفنان من التفريعات النخيلية ومقتبساتها موضوع الزخرفة الرئيسى، لذلك نجدها قد تصدرت التصميم وشغلت معظم المساحة، أما الخلفية فقد استخدم الفنان لزخرفتها نفس العناصر النباتية، إلا أنها ظهرت فى مساحات متوسطة وصغيرة، وقد يرجع ذلك إلى أن الفنان أراد التمييز بين العنصر الرئيسى والخلفية. مما يوحى بوجود أكثر من مستوى فى عمق التصميم.

ويحيط بالتصميم إطاران متساويان يتسمان بالبساطة أحدهما بدون زخارف والآخر به زخارف هندسية بسيطة، تتلاءم مع شكل التصميم كما يتناسب الإطار فى نفس الوقت مع التصميم المرسوم بداخله. فوجود الخط في التصميم- الخطين المحزوزين حول الدوائر- قد لعب دوراً أساسيا فى الحركة المستمرة داخل التكوين، وحقق نوعاً من الإيقاع الخطي المتنوع مما أثرى الرؤية حول الوريقات التي تبدو بأساليب مختلفة من تكرار وتبادل وتوال.



شكل رقم (١٠١-أ)



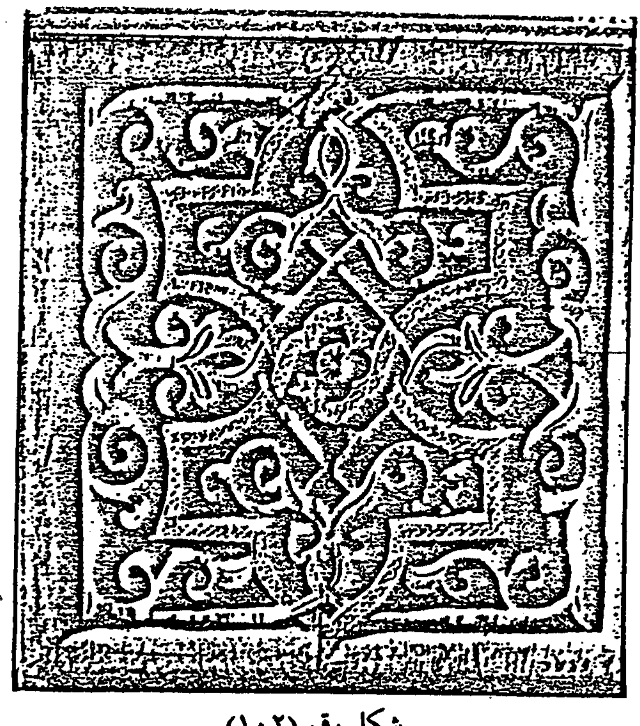


شكل رقم (١٠١-ب)

نتائج التحليل:

- تفهم الفنان المسلم عدداً من الأسس التشكيلية والهندسية، فاتخذ مثلاً من الدوائر الهندسية المتماسة أساساً بنائياً لهذا التصميم، بالإضافة إلى التكرار. كما نوع فى طريقة تشكيل العنصر بتأثيرات ملمسية متنوعة لإبرازها.
- لجأ الفنان إلى تحوير العناصر النخيلية وتنويعها لتتلاءم مع المساحة الدائرية المزخرفة في إنسيابية وليونة.
- استخدم نظام التكرار المتبادل بين العناصر، والتنوع في أشكال الوحدات أكسب التصميم صفة الحيوية بدلاً من الرتابة.
- تنظيم العناصر بأسلوب التكرار المحوري أكسب التصميم نوعاً من الحركة والتنوع في الملامس.
- استخدم الفنان في تنفيذ تصميماته الزخرفية طريقة التشكيل للعنصر الزخرفي والأرضية بالحفر بينهما لاحداث تأثيرات ملمسية بهدف إبراز أحدهما عن الآخر.

المختارة الثانية (القرن الخامس هجريا - الحادى عشر ميلاديا):



شكل رقم (١٠٢)

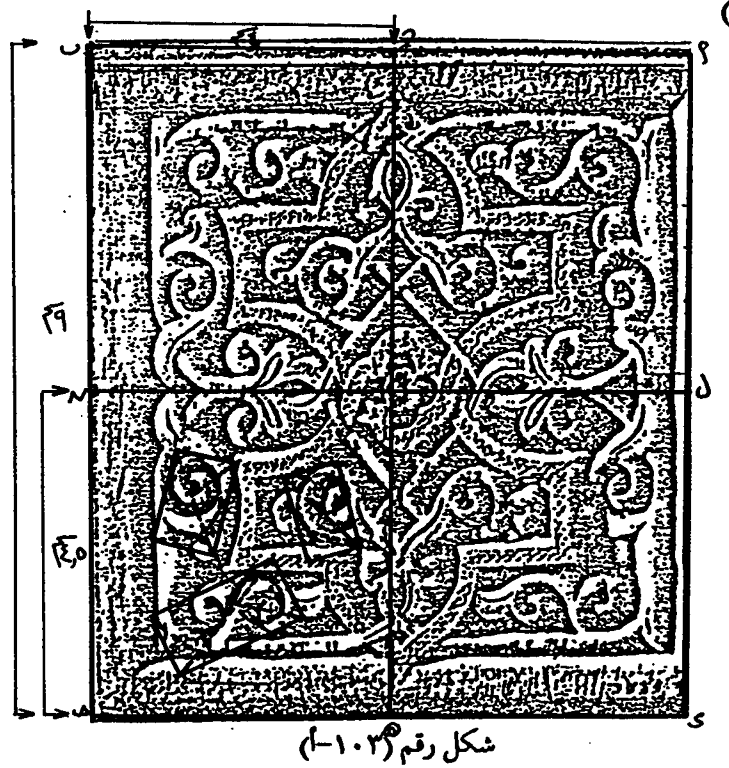
وهى عبارة عن حشوة من الخشب/ موجودة بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة.

هذا الشكل يمثل حشوة من الخشب عليها بالحفر البارز زخارف نباتية متمثلة فى عدد من الوريقات النباتية وسعف النخيل المحورة إلى وريقات ثلاثية، حيث يتضح فيها عنصر التماثل الكلي والإنشاء الهندسي. المتمثل فى المستطيل أ ب جـ د، والذي طول ضلعه ٩ سم وعرضه ٨ سم، وهـ محور رأسي يمتد فى النقطة و التى تنصف الضلع أ ب في نقطة هـ المنصفة للضلع د جـ، كما أن المحور و هـ ينصف المستطيل أ ب جـ د إلى مستطيلين متساويين، كما ينصف طول الضلع أ د في نقطة ل، الضلع و هـ في نقطة م، الضلع ب جـ في نقطة ن. ويصبح طول الضلع أ و ٤ سم وطول الضلع أ ل ٤،٥ سم وطول الضلع و م ٤،٥ سم، مما سبق ينتج أن الأساس البنائي القائم عليه التصميم هو التكرار بالتقابل.

فلو نظرنا إلى المستطيل أ ب جـ د لوجدنا أنه مكون من أربع مستطيلات متساوية ومتماثلة، وبكل مستطيل ثلاث وريقات حلزونية أساسية بالإضافة إلى أفرع نباتية تأخذ في تشكيلها الاتجاه الحلزوني، وبقياس أطوال تلك الوريقات من أسفل إلى أعلى وجدت أطوالها كالتالي: ١،٩سم، ثم

١،٧سم، ثم ١،٢سم، أما عرضها فهـو ٠,٩ مـم، ثـم ٠,٧مـم، ثـم ٠,٧مـم، أى أن نسبة طـول الحلزون الأول لعرضه تزداد بنسبة ١سم، ونسبة الحلزون الاخر أيضاً تزداد نسبة طوله عن عرضه بـ ١سم، ونسبة الحلزون الثالث تزداد نسبة طوله عن عرضه ٠,٣مم أى أن نسبة الزيادة في الحـلزونين الأول والثاني تزداد بنسبة ثابتة فى الطول بمقدار ١سم. وفى هذه دلالة على تمكن الفنان من الاسس والقواعد الهندسية والتصميمية التى تصل به الى قدرة الحفاظ على معدلات ونسب وأطـوال عنـاصر التصميم.

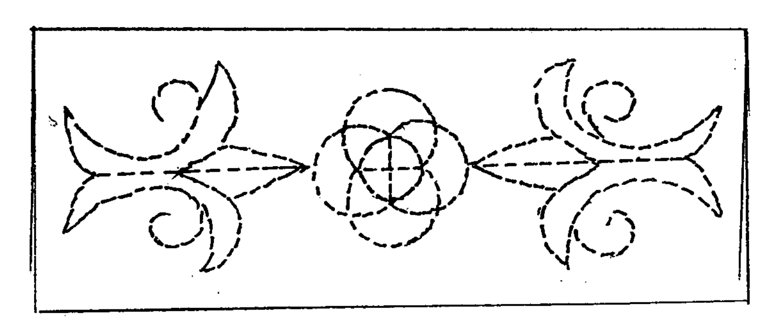
كما يلاحظ فى الحلزون الأول أن رأسه تتجه إلى أعلى وتمثل إنعكاسـا وجهـاً لوجـه وظهـراً لظهر، بينما الحلزون الثاني والثالث تتجه رأسه إلى الداخل في اتجـاه عقـارب السـاعة ويكـون أكـثر التفافاً إلى الداخل مكوناً شبة دائرة. كما نشاهد حركة الأفـرع والأغصـان المنثنيـة التى تخـرج مـن جوانب الأشكال الحلزونية برقة ورشاقة في اتجاهات متبادلة بـين اليمـين واليسـار. كمـا يتضـح فـى شكل رقم (١٠٣-أ)



شكل رقم (١٠٣-أ)

وقد زاوج الفنان بين الوحدات بشكل يتسم بالألفـة في التصميـم، فيتوسـط التصميـم وريقـه مكونة من أربعة دوائر متراكبة تتوسطها دائرة صغيرة مكتملة مركزها (م)، تقابلهـا بـالرأس مـراوح نخيلية محورة إلى وريقات ثلاثية، تخرج منها تفريعات حلزونيـة لتتـلاءم مـع حركـة التوريقـات كمـا

يتضح فى شكل رقم (١٠٣-ب). وهنا يتضح مدى إمكانية الفنان المسلم في تحوير العناصر بما يتلاءم مع شكل المساحة المستخدمة. وبما أن الفنان المسلم كان يحرص دائماً على شغل الفراغ فقد أضاف إطاراً خطيا شبه هندسي يحيط بتلك العناصر، وقد يقصد من ذلك الخط التقليل من المساحة الكبيرة بما يتناسب مع شكل المساحة المزخرف عليها دون إحداث أي خلل فى الإنسجام والتوافق فى التصميم ككل، وعلى الرغم من قلة العناصر المستخدمة في التصميم إلا أنه يتسم بالذوق الرفيع وهذا مما يدل على قدرة الفنان وحسه الفني، كما يلاحظ فى التصميم أن جميع العناصر لها دور رئيسي من حيث الأهمية بالنسبة للتصميم، بما يحقق التوافق والانسجام.

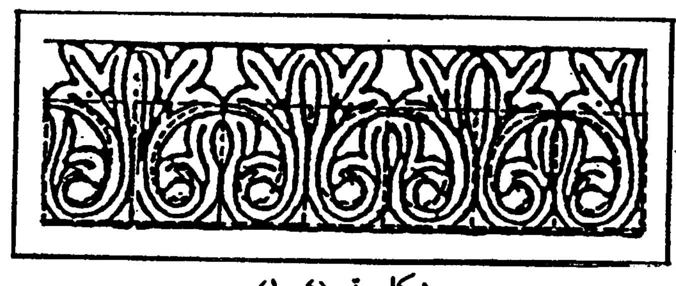


شكل رقم (١٠٣-ب)

نتائج التحليل:

- استخدم الفنان الأساس الهندسي المكون من المستطيلات الجذرية والمحاور الرأسية والأفقية، هذا بالإضافة إلى عدد من الأسس التشكيلية في بناء تصميماته الزخرفية.
- إن الفنان المسلم قد تفهم إمكانات الشكل الحلزوني في التعبير عن طبيعة الوحدة النباتية الورقية بشتي صورها، فنلاحظ التنوع في الشكل الحلزوني لشكل الورقة، فتارة تخرج منه الأغصان المثنية برقة ورشاقة وتارة يبدو منفرداً ذا سمك متنوع أو متساو فى السمك، وقد يتجه رأسه إلى أعلى أو إلى أسفل في اتجاهات متبادلة بين اليمين واليسار. مما يدل على مهارة الفنان المسلم فى تطويع عناصره الزخرفية. أيضاً يدل على مهارة الفنان وحسه بالخامة واختياره للعناصر المناسبة مع طبيعة التعامل مع هذه الخامة بوعى ودراية فى انتاج الأعمال ذات قيمة جمالية وفنية.
- استمرار التماثل والتوازن والتكرار حقق نوعاً من الوحدة في الشكل وأوجد نوعاً من الترابط بين عناصر التصميم.
- وجود الخط الذي يحيط بالعناصر قد أكسب التصميم التوافق والانسجام.

المختارة الثالثة (القرن السابع الهجري - الثالث عشر ميلادي):

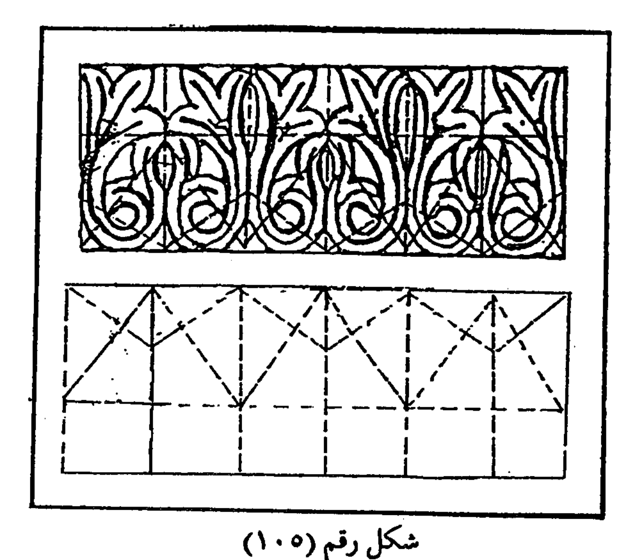


شكل رقم (١٠٤)

يمثل أحدى الصياغات التشكيلية للورقة النخيلية فى العصر الأموي، على واجهة قصر المشتى.

يقوم الأساس البنائي للشكل على التكرار القائم على ثبات العنصر ووضعه وثبات المسافة، كما نلاحظ حلزونا لمستطيل √٢ قد أكسب المفردة الورقية الحركة فى التكوين الزخرفي بدلاً من التكرار الرتيب. كما يتضح فى الشكل رقم (١٠٤)

ويوضح الشكل حلزونيات لمستطيلات √٢ تتجه رؤوسها إلى الداخل فى الاتجاه السفلي، ظهرت منعكسة وجهاً لوجه وظهراً لظهر. كما تظهر تقاطعات أوتار المستطيلات مارة برؤوس الحلزونيات من أعلى ومن أسفل، ويلاحظ فى الشكل وجود شبكية هندسية مثلثة لشكلين نتجا عن توصيل وتقاطع أوتار المستطيلات √٢ . كما يتضح فى الشكل رقم (١٠٥)



شكل رقم (١٠٥)

كما أن وجود الحلزونيات في التصميم لعبت دوراً أساسياً فى الحركة المستمرة داخل التكوين، كما حققت إيقاعاً حراً نتج من خلال حركة الخط المحيط بالمفردة.

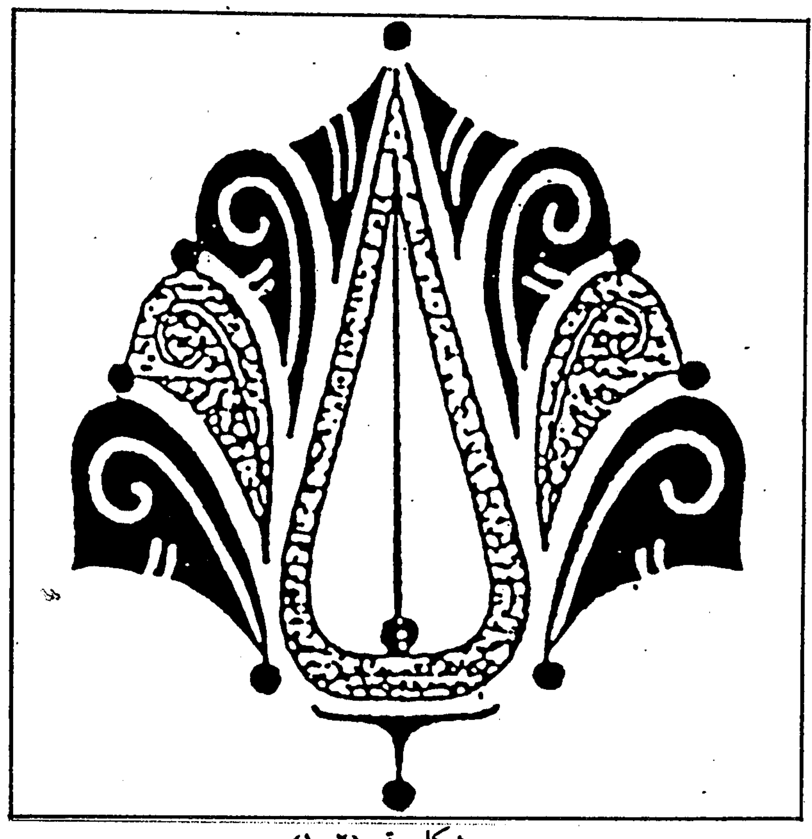
هذا بالإضافة إلى أن الفنان قد استخدم في صياغته التماس فى عدة أوضاع حتى لايظهر التصميم على نمط واحد، بل حاول التنويع فيه فاستثمر أطراف الوريقات النخيلية المدببة لتحقيق التماس، حيث يلامس فيه كل طرف وريقة الوريقة الأخرى، كما تماس الوريقة النباتية الوريقة التى إلتفت حولها، لتحتويها وتحصرها بداخل شكل شبه دائرى ويبدو شكلها بشكل لوزي داخل المساحة حيث تحتل مركز الصدارة وتقع بين الحلزونين. وقد نتج من خلال تلك الصياغة شكلان، يمثل الشكل السفلي تقريباً الحدود الخارجية للشكل العلوي.

مما سبق يتضح للباحثة أن الفنان قد استثمر فى هذا الشكل الوريقة النخيلية المحورة، كما أن التصميم يميل إلى الشكل الهندسي على الرغم من أن الشكل عضوى. وقد أكسب وجود الحلزون التصميم الحركة بدلاً من التكرار الرتيب. كما تميز أيضاً بوحدة الأسلوب الفني. لهذا جاء التصميم ملائماً لطبيعة الخامة المنفذ عليها مما أكسبه الحيوية والترابط.

نتائج التحليل:

- استثمر الفنان المسلم عملية التكرار القائم علي ثبات العنصر والمسافة، بالإضافة إلى استثمار الحلزونات الجذرية من خلال مستطيلات $\sqrt{٢}$ وقد نتج من خلال تقاطعات أوتار المستطيلات شبكية مثلثة.
- استخدم الفنان المسلم الأسس التشكيلية كما إتبع عدداً من الأسس الهندسية التى استُخدِمَت في بناء الصياغات التشكيلية للعناصر النباتية مثل المحاور الرأسية والحلزونات الجذرية سواء في اتجاه عقارب الساعة أو عكسها في إكساب التصميم الحركة بدلاً من رتابة التكرار.

المختارة الرابعة (القرن العاشر الهجري ـ السادس عشر الميلادي):



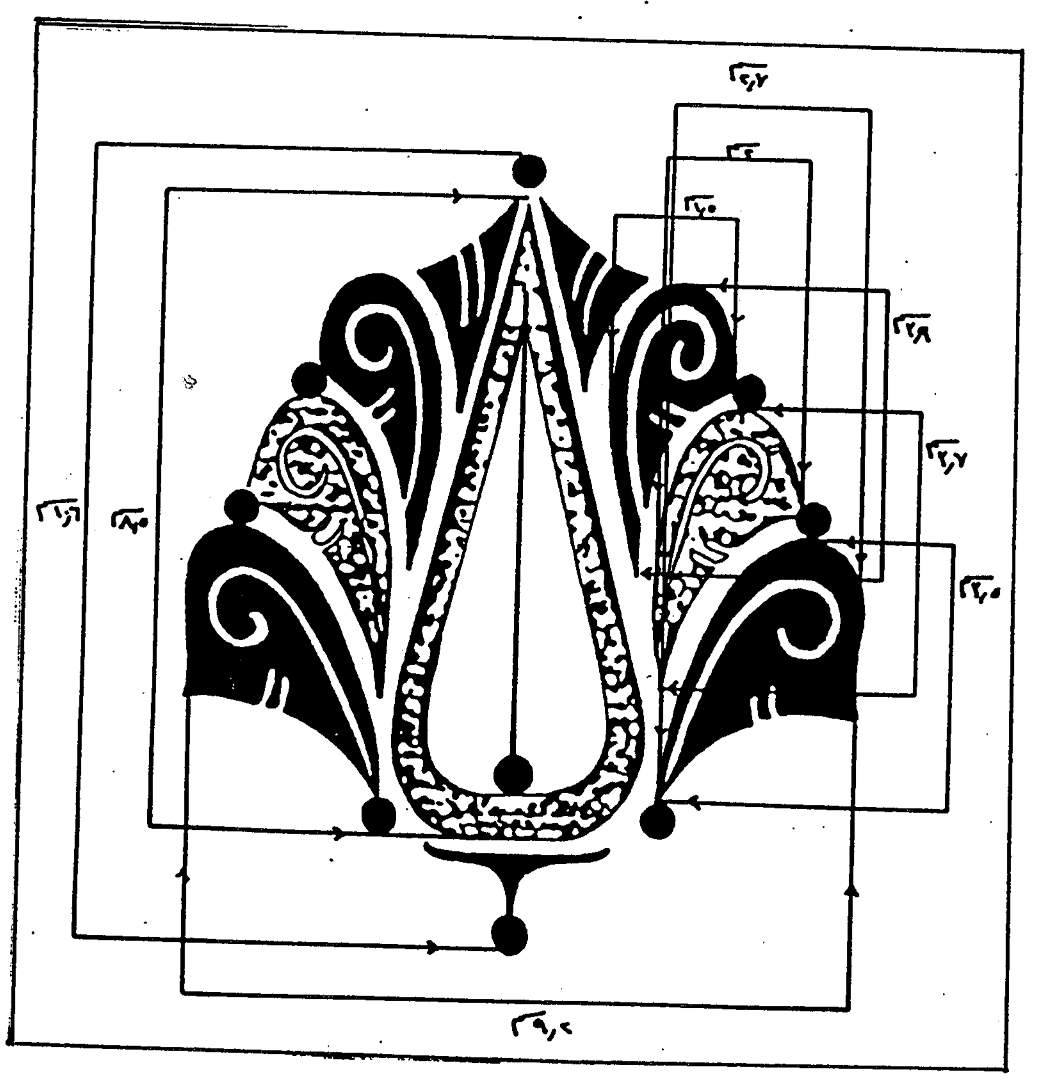
شكل رقم (١٠٦)

يمثل سعفا نخيليا محورا على هيئة زهور اللوتس مأخوذا عن كسر سلطانية من الخزف المطلي بطريقة البطانات slip- painted القرن العاشر من مجموعة مقتنيات لأحد البابوات (Pope & Ackerman, 95 عن: السيد، ٢٣، ص٩٠)

يتضح في هذا الشكل أسلوب التحوير حيث تتجلي قدرة الفنان في تحوير العناصر النباتية بما يضفي عليها جمالاً جديداً. حيث اتخذ الفنان من السعفة النخيلية المحورة موضوع الزخرفة الرئيسي، كما اتخذ التماثل المتطابق بين النصفين الأيمن والأيسر الأساس البنائي في إنشائه لهذا التصميم، مما ساعد على تحقيق الإتزان.

فلو نظرنا إلى النصف الأيمن لوجدنا أنه مكون من ثلاث وريقات حلزونية متدرجة من الأكبر إلى الأصغر، و من أسفل إلى أعلى، كما يتضح فى الشكل رقم (١٠٦)، وقد تبين بالقياس أن أطوال تلك الوريقات الحلزونية الثلاث من أسفل إلى أعلى كان كالتالي: ٢,٥سم، ثم ٣,٧سم،

ثم ٣,٩سم أي أن الزيادة تأتي بنسبة ثابتة وهي ١,٢سـم. كما أن عرض الحلزون من أعلى إلى أسفل هو ١,٢سم، ثم ١,٥سم، ثم ٢سم أي بزيادة نسبتها ٠,٣سم ثم ٠,٥سم، أي أن نسبة زيادة الحلزون الأخير أكبر من نسبة الزيادة فى الحلزون الثاني بفارق ٢مم. مما يعنى عدم إلتزامه هنا بنسبة الزيادة الثابتة. وذلك يتضح فى الشكل رقم (١٠٧)



شكل رقم (١٠٧)

وقد تبين للباحثة أن هذا الشكل يمثل إتزانا متماثلا كما يأخذ التصميم عدة مسارات لرؤية بصرية تحقق نظماً إيقاعية متعددة، مثل الإيقاع المتزايد والمتناقص، حيث يتمثل فى تدرج أشكال الوريقات من أسفل إلى أعلى من الكبيرة إلى الصغيرة والعكس.

ويظهر إيقاع غير رتيب متمثل فى الورقة الوسطى الموجودة على الجانبين لوجود الملامس فى معالجة الأرضية، ليحقق نوعاً من الترابط بين المساحة والشكل، كما تظهر الوريقات الأخرى الكبيرة والصغيرة فى تشابه تام.

ويتحقق الإيقاع من خلال العلاقة المتبادلة بين الوريقات ومابينها من فراغات، كما يلاحظ أن تلك الوريقات الحلزونية الثلاث تأخذ في شكلها أجزاء شبه بيضاوية متجاورة للاحتفاظ بالاستمرارية فى العمل الفني، حيث تأخذ بعين الرائي في إيقاع ممتع بين المساحات كما تظهر مساحات متنوعة بتنوع حدودها الخارجية، فكل مساحة تحتوي على نظم متنوعة لمفردة تشكيلية واحدة. هذه المفردة متنوعة فى مساحتها من حيث الكبر والصغر، كما تظهر علاقة تماس ناتجة عن دائرة صغيرة متعلقة بالوريقة الحلزونية الكبري تماس الوريقة الحلزونية الثانية، والتي تمثل المساحة الوسطي كما تظهر دائرة صغيرة فى الوريقة الصغري تماس الوريقة الحلزونية الوسطي فى مسارات أفقية، كما يتوسط التصميم ورقة بشكل لوزي قد تمثل أيضاً ورقة نخيل محورة.

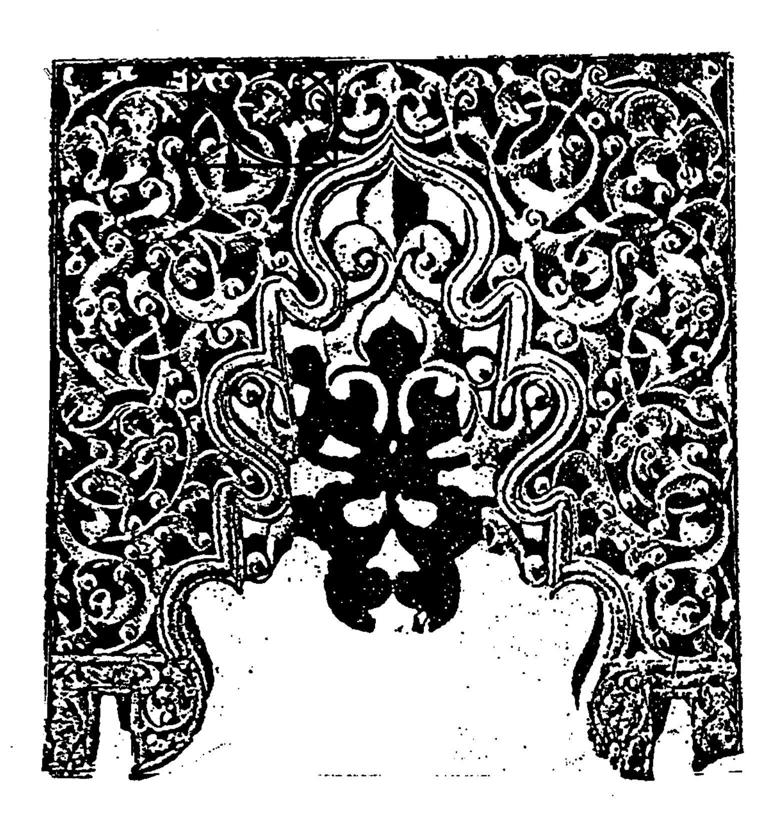
فترتيب الوريقات الحلزونية ونظم مساحاتها وتناسب أجزائها يمثل بعداً زخرفياً يمكن إخضاعه للتغيير والتعديل، كما أن الأساس البنائي لهذا التصميم قد جعل المفردة تتحرك فى اتجاه رأسي يعطي إحساساً بنمو الأفرع الحلزونية وإنشائها، ويحقق حيوية للشكل.

نتائج التحليل:

- اتخذ الفنان المسلم التماثل المتطابق كأساس بنائي في التصميم مما حقق الاتزان فى العمل.
- أوجد الفنان عدة مسارات للرؤية البصرية محققاً نظماً إيقاعية متعددة تعتمد على الأساس البنائي للمفردة التشكيلية، إلى جانب استثمار بعض الملامس في معالجة عناصره الزخرفية بما يحقق نوعاً من التمايز بين الشكل والأرضية.
- تفهم الفنان المسلم طبيعة العلاقات التى يمكن أن تنشأ من تماس وتناسب للوحدات أو المفردات التشكيلية المستخدمة مثّل بعداً زخرفياً وحقق الحيوية للتصميم.
- تجلت قدرة الفنان فى تحويره العناصر النباتية وتطويعها فى المساحة المزخرفة بما أكسب التصميم مرونه وحساً جمالياً متميزاً.

المختارة الخامسة القرن الثالث عشر الهجري - التاسع عشر الميلادي):

تمثل كرسيا خشبيا تركيا للقرآن الكريم يوجد حالياً بمتحف الدولة ببرلين، منقوش بالنحت من زخرفة التوريق النباتية. قوام الزخرفة عناصر كتابية ونباتية تظهر في الجزء الأسفل، متمثلة في فروع نباتية ومراوح نخيلية تنتهي أوراقها بأزرار. (علام، ٦٨، ص١٦٨)



شكل رقم (١٠٨-أ)



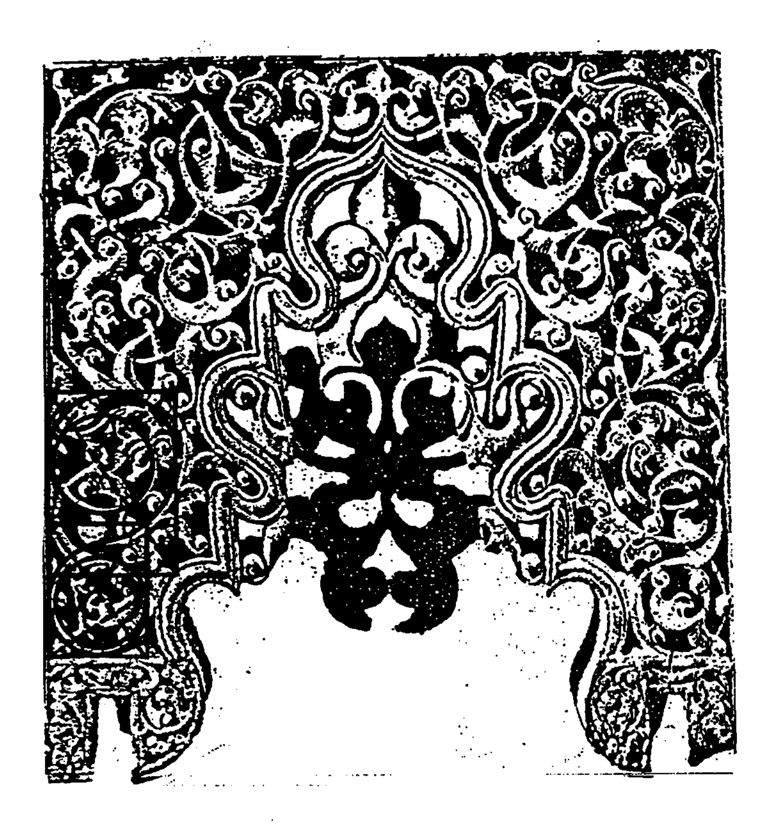
شكل رقم (١٠٨-ب)



شكل رقم (١٠٨-ج)



شكل رقم (١٠٨-د)



شكل رقم (١٠٨-هـ)

شكل (١٠٨-أ) يوضح حلزونيات لمستطيل $\sqrt{2}$ تتجه رؤوسهما إلى أعلى، تتحرك فى اتجاه عقارب الساعة كما يلامس كل منهما الاخر.

شكل (١٠٨-ب) يوضح هذا الشكل حلزونيين جذريين أحدهما لمستطيل $\sqrt{3}$ يتجه رأسه إلى أعلى فى إتجاه عقارب الساعة لتتصل بدائرة هندسية كما نلاحظ الحلزون الآخر لمستطيل $\sqrt{4}$ يتجه رأسه إلى أسفل يتحرك فى عكس إتجاه عقارب الساعة وتتصل نهايات طرفيهما ببعض.

شكل (١٠٨-جـ) يوضح هذا الشكل حلزونيات لمستطيلات، أحدهما $\sqrt{2}$ تتصل رأسه بشكل دائرة هندسية، مما يجعله أكثر التفافاً للداخل، والآخر $\sqrt{3}$ تتصل نهاية طرفه بمستطيل $\sqrt{2}$ والدائرة الموجودة فيه.

شكل (١٠٨-د) يوضح حلزونا لمستطيل $\sqrt{2}$ تتجه رأسه إلى اعلى وتلامس دائرة هندسية.

شكل (١٠٨-هـ) يوضح حلزونيات لمستطيلات $\sqrt{2}$ أحداها تتجه رأسه إلى أعلى وتتلامس بدائرة هندسية، والحلزون الآخر تتجه رأسه إلى أسفل لتتصل هي أيضاً بدائرة هندسية، كما تتصل نهايات أطراف كل منهما بالأخرى.

من الأشكال السابقة يتضح أن الأساس البنائي لهذا التصميم ناتج اتصال وتراكب الحلزونات الجذرية -والتى سبق توضيحها بمراحلها- والمكونة من ستة حلزونات لمستطيلات $\sqrt{2}$ وحلزونات لمستطيلات $\sqrt{3}$ وحلزون لمستطيل $\sqrt{4}$.

من خلال ذلك يتبين أن التصميم الزخرفي يمثل إيقاعا حرا، يمثل ذلك اختلاف حركة الوريقات الحلزونية بعضها عن بعض، بالإضافة إلى تنوع أشكالها والمسافة بينها. كما يتحقق فى التصميم التماثل بين الجانبين الأيمن والأيسر فيطابق كل منهما الآخر، وقد اتخذ الفنان من جانبي الكرسي مجالاً لموضوعه الزخرفي، وقد اعتمد فى اظهار هذا التصميم على النمو فى الشكل من أسفل إلى أعلى، بدءًا بالجانبين، متجهاً إلى أعلى؛ ويتوسط التصميم مراوح تخيلية تحولت إلى

وريقات ثلاثية، تنتهي أوراقها بأشكال أزرار، كما شغل حولها بإطار يمثل إيقاعا خطيا ليتلاءم مع حركة الأفرع النباتية.

وعند النظر للأفرع النباتية نجدها تتحرك فى اتجاهات مختلفة تحدث مساحات متنوعة، حيث تتحول نهايات تلك الأفرع النباتية إلى وريقات نباتية محورة تتسم بالرقة والمرونة والحيوية والحركة. ويعد ذلك سمة أساسية يسعى الفنان إلى تحقيقها فى أساليبه الزخرفية بمهارته وحسه الفني وإدراكه لعلاقات التصميم الجيد. وتظهر مهارة الفنان أيضاً فى تطويعه للتصميم على خامة الخشب بالحفر عليها على الرغم من صلابتها، مما يدل على دراية الفنان بالخامة ومدى إمكانياته الفنية في إنتاج أعمال ذات حس مرهف ومهارة أدائية عالية.

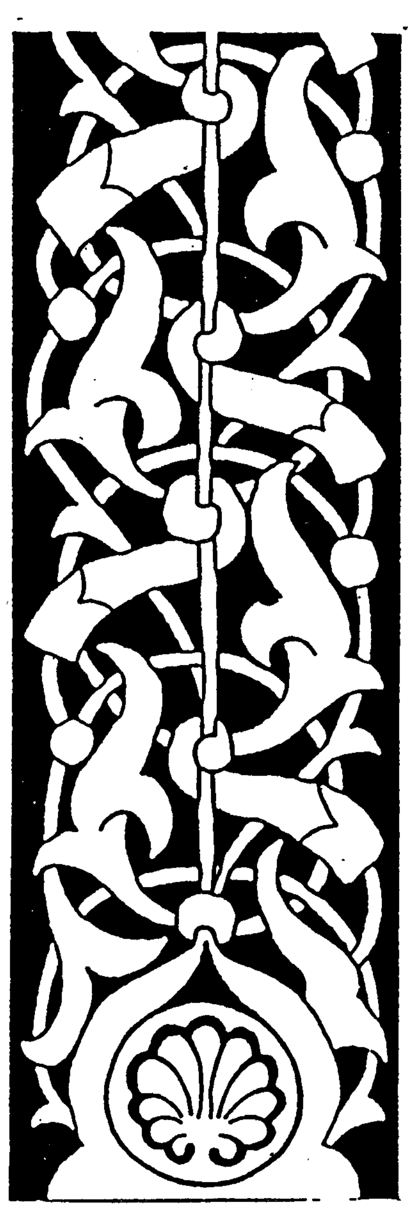
نتائج التحليل:

- اتبع الفنان المسلم عدداً من الأسس التشكيلية بالإضافة إلى الأسس الهندسية في بناء الصياغات التشكيلية لعناصره النباتية منها الحلزونات الجذرية، سواء كانت فى اتجاه عقارب الساعة أو عكسها بنسب متنوعة بين $\sqrt{٢}$ ، $\sqrt{٣}$ ، $\sqrt{٤}$ ، فقد يتناول حلزونين جذرين معاً أو أكثر فى داخل التكوين الواحد، وهذا مما يدل على مدى سعة ودراية الفنان وعلمه بالهندسيات.
- استخدم الفنان الخط كعنصر تشكيلي ممثلاً فى أطر للمراوح النخيلية محققاً إيقاعاً خطياً يتلاءم مع حركة الأفرع النباتية.
- استخدم الفنان المسلم عملية التحوير لنهايات الأفرع النباتية ليكسب التصميم المرونة والحيوية والحركة.
- تميز الفنان بالحس المرهف والقدرة الفائقة في إيجاد التوافق الجيد بين عناصر التصميم المستخدم والخامة المنفذ عليها التصميم وبيئة العمل الفني.

المختارة السادسة (القرن الرابع عشر الهجري - العشرين الميلادي):

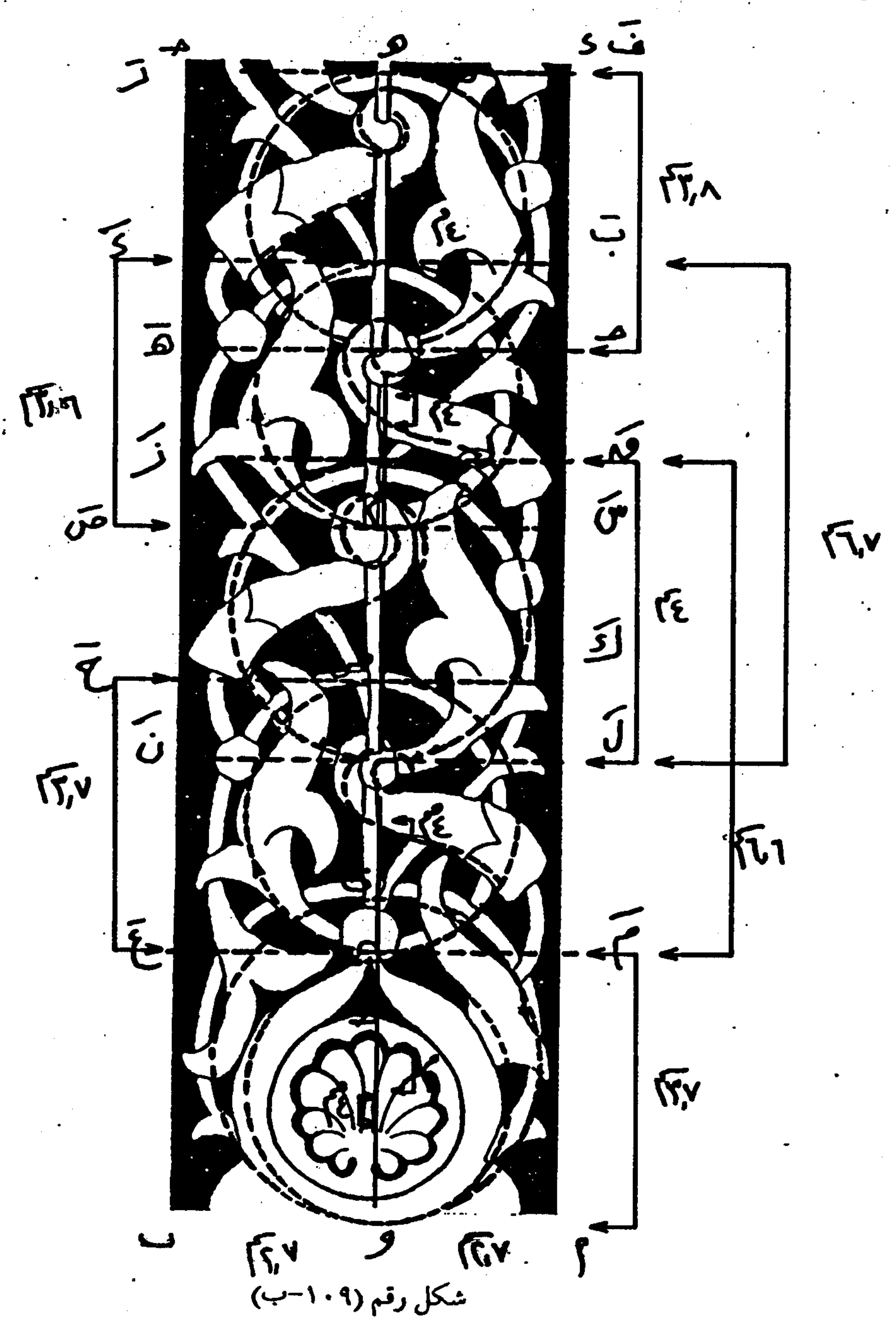
وهى عبارة عن جزء من جدار جامع أولاد الحسن فى تلمسان بالجزائر. (Humbert, 91)

حيث يظهر في هذا الشكل أحد التكوينات الزخرفية للعناصر البناتية، حيث يلاحظ أن هذا التكوين يشتمل على أربعة من الحلزونات النباتية والتى جاءت نتيجة لرسم دائرة مكتملة متماسة مع جزء من محيط دائرة أخرى، يبعد مركزها عن مركز الدائرة الأولى بحوالي ٤مم كما يتضح في شكل رقم (١٠٩- أ).



شكل رقم (١٠٩-أ)

أ ب جـ د مستطيل يمثل المساحة التى عليها الزخرفة النباتية تنتصف المستطيل بمحور رأسي يمتد من النقطة و، التى تنتصف الضلع أ ب إلى النقطة هـ، التى تنتصف الضلع د جـ. هذا المحور يقسم المستطيل أ ب جـ د إلى مستطيلين متساوين ويصبح طول الضلع أ و (٢,٧ سم) مساوياً لطول الضلع و ب (٢,٧ سم) كما يتضح في شكل رقم (١٠٩- ب).



شكل رقم (١٠٩-ب)

وبتحديد نقط بدايات ونهائيات كل حلزون من حلزونات الوريقات النباتية عند النقطة س ص، ع ل، م ن، ك ق، أقيمت محاور أفقية موازية للخط، يبلغ كل منها حوالي (٣,٧ سم) كما

نجد أن المحور ع ل يساوي (٤سم) والمحور م ن يساوي (٣,٦سم) والمحور ك ق (٣,٨سم) أي أن الفارق بين المحورين م ن، ك ق يساوي (٢مم)، والمحور م ن ينقص عن المحور (و س)، (س ص) بنسبة (١مم) وهي نسبة الزيادة التي يزيد بها المحور ك ق عن كل منهما. ويتضح بالقياس أن حاصل جمع المحورين و س (٣,٧سم)، س ص، (٣,٧سم) وهو (٧,٤سم) يتساوي مع حاصل جمع المحورين م ن (٣,٦سم)، ك ق (٣,٨سم) وهو (٧,٤سم). ولكي ننتج هذا الشكل الحلزوني للفرع النباتي فقد تغيرت نقطة المركز بكل دائرة من الدوائر السابقة الذكر بحيث أصبحت إلى أسفل وعلى بعد ٤مم من المركز الأول، لكي ينتج قوساً أكثر اتساعاً ليلتقي مع الدوائر السابقة فى النقط ص، ل، ن، ق ويقطع المحاور الأفقية عند النقاط (١)، (٢)، (٣)، (٤).

ويلاحظ شكل الورقة النخيلية التى تقع عند التقاء المحور الرأسي هـ والمحور الأفقي أ ب قاطعة المحور الرأسي و هـ في النقط السابقة الذكر على التوالي (س، ى، ع، ص، م، ل، ك، ن، ق) وبتقاطع الخطوط الأفقية مع الخطوط الرأسية تكون خمسة مستطيلات وهي على التوالي من أسفل إلى أعلى أ مَ عَ ب، مَ كَ حَ عَ، لَ قَ زَ نَ، سَ بَ دَ صَ، جـَ فَ رَ هـَ وقد جاءت نقاط المراكز التى تبدأ أو تنتهي عندها تلك الحلزونات في اتجاهات متبادلة بين اليمين واليسار.

ولقد كانت نقط تنصيف المستطيل أ ب عَ مَ من العمود وهـ هى و، س، والمستطيل مَ عَ حَ كَ من العمود س، ص والمستطيل لَ نَ زَ قَ في العمود ع، ل والمستطيل سَ صَ دَ بَ فى العمود ن م، والمستطيل جـَ هـَ رَ فَ فى العمود ق ك كمحور أُقيمت عليه الأشكال الدائرية المكونة للحلزونات النباتية. وتعد أطوال تلك المحاور على التوالي من أسفل إلى أعلى كما يلي: و س (٣,٧سم)، س ص (٣,٧سم)، ع ل (٤سم)، م ن (٣,٦سم)، ك ق (٣,٨سم) وتقع نقطة مركز الدائرة المكتملة المكونة للحلزون عند أنصاف أطوال المحاور تقريباً.

ويلاحظ شكل الورقة النخيلية التى تقع عند التقاء المحور الرأسي هـ و والمحور الأفقي أ ب، حيث تقع بداخل دائرتين أخريين، الدائرة الكبرى و ى قطرها (٤,٥سم) والدائرة المتوسطة التى تحصر بداخلها الورقة النخيلية قطرها ت ط (٢,٥سم) بفارق ١سم عن و س و٢ سم عن و ى.

وفي كل مرة يتغير مركز الدائرة ويصبح الفارق بين مركـز الدائـرة الكـبرى والمتوسـطة ٤مـم وبين المتوسطة والصغرى ٤مم.

وقد تبين للباحثة أن الفنان قد اتخذ من الزخارف النباتية الحلزونية موضوع الزخرفة الرئيسى، حيث تصدر التصميم كما شغل معظم مساحته ببعض الأفرع النباتية الأخرى التى تخرج من جوانب الأشكال الحلزونية النباتية الرئيسية والتى تختلف عنها فى الشكل، فقد جاءت اتجاهاتها فـى خطـوط مائلة متوازية بما يساعد على إيجاد حركة متبادلة بـين اليمـين واليسـار مما أكسـب التصميـم حيويـة وحياة.

يلاحظ بأن هذا الشكل توجد به عدة مسارات حركية للعين في اتجاهات لولبية متنوعة، تمثـل حركة متبادلة بين الأشكال فى علاقات قائمة على الدوائر المتقاطعـة، والتـى تحصر بينهـا الأشـكال الحلزونية فى نظام متبادل بين اليمين واليسار، حيث تتخـذ اتجـاه عقـارب السـاعة وعكسـها. كمـا يتضح أن لهذا الشكل عدة مسارات حركية فى اتجاهات متنوعة فيها أكثر من مسار لحركة إيقاعيـة حرة.

نتائج التحليل:

- استمثر الفنان المسلم الزخارف النباتية الحلزونية في تحريك العين في اتجاهات لولبية متنوعـة، وفـى حركة متبادلة بين الأشكال من خلال العلاقات القائمة على الدوائـر المتقاطعـة، والتـى تحصـر بينها الأشكال الحلزونية فى نظام متبادل.
- تجلت قدرة الفنان فى إحداث التنوعات للوحدة الواحدة مما أكسبها إيقاعاً حراً.
- أوجد الفنان الإيقاعات المتنوعة من خلال حركة الوحدات أو المفردات التشـكيلية فـى مسـارات واتجاهات متنوعة.

خلاصة نتائج التحليل:

بعد إجراء التحليل السابق لمختارات من الفن الإسلامي لعدد من الصياغات التشكيلية لمفردات نباتية اشتملت على الورقة النخيلية في الفن الإسلامي، حيث اتضح من خلال التحليل أن هناك بعض الأسس الهندسية التى اعتمدت عليها في إنشائها، والتى نتحت من عمليات القياس مثل: التناسب والمحاور الرأسية والأفقية، بالإضافة إلى بعض الشبكيات البسيطة والحلزونات بأنواعها والمبنية على المستطيلات الجذرية، مثل حلزون مستطيل $\sqrt{٢}$ ، $\sqrt{٣}$ ، $\sqrt{٤}$ ، فقد ظهر فى صورة كاملة كما اتخذ البعض منها حركة اتجاه عقارب الساعة أو عكسها، هذا بالإضافة إلى التنوع في أشكالها بين الكبير والصغير.

كما أن هناك عدداً من الصياغات التشكيلية اعتمدت في تصميمها علي حلزونات جذرية بنسبة واحدة كحلزون مستطيل $\sqrt{٢}$ ، في حين أن البعض الاخر قد اعتمد في تصميمه على تراكب عدد من الحلزونات ذات النسب الجذرية المختلفة التى تراوحت بين $\sqrt{٢}$ ، $\sqrt{٣}$ ، $\sqrt{٤}$ ، فى داخل التصميم الواحد.

وهذا يدل على مدى قدرة الفنان في الإلمام بالعمليات الرياضية ومزجها بقدراته التشكيلية ليبدع أشكالاً تتلاءم مع متطلبات الغرض المعد لأجله التصميم، وقد وُجد من خلال تحليل المختارات الإسلامية السابقة بأنها تقوم على الأساس الهندسي والرياضي كالشبكيات التأسيسية البسيطة، والعلاقات التشكيلية، كالتماس والتراكب والتبادل والدوائر والمحاور الرأسية والأفقية والتناسب والحلزونات الجذرية، ومن الأساليب والأسس التشكيلية التكرار والإيقاع والملامس والتماثل والإتزان ونحوه، ومن خلال هذه الأسس والأساليب المتضافرة تحققت نظم محكمة تعكس مدى ماللفنان فى العصر الإسلامي من وعي وحس مرهف بطبيعة الأشكال في قوانينها الرياضية، وأسسها الهندسية، وفى تراكيبها الإنشائية، وما تحققه عند إدراكها بصرياً.

ومن خلال التحليل الذي توصلت فيه الباحثة إلى معرفة واستخلاص بعض الأسس فى تلك النماذج الإسلامية الزخرفية، سوف تستثمر بعض الأسس كأساس في بناء التجربة الذاتية لإنتاج تصميمات زخرفية برؤية تشكيلية جديدة ومعاصرة.

الفصل السادس

«تحليل بعض أعمال الفنانين المعاصرين التى تتضمن النخيل»

كانت الطبيعة ولا تزال وسوف تظل مصدر إلهام الفنان، فقد استطاع منذ فجر التاريخ أن يترجمها بما يتفق مع فلسفته وعقيدته، وقد شاع استخدام العناصر النباتية في العصور المختلفة وخاصة العصر الإسلامي.

لقد أدرك الفنان المسلم مصادر الجمال في النباتات والأشجار والأزهار فتناولها بأساليب متعددة ليحقق ما أراد من انطلاق إلى المعرفة والكمال اللامتناهي.

وتعتبر الوحدات النخيلية من أهم وأقدم العناصر النباتية التى تناولها الفنان المسلم ونجح في رسمها بأساليب متنوعة، ففي بعض الأحيان كانت تقترب هيئتها من الطبيعة وفي البعض الآخر كانت محورة.

وعلى ذلك فليس مستغرباً تجديد الاهتمام بتناول النخيل في محاولة لتحقيق هوية خاصة للفنين التشكيلي والزخرفي المعاصرين، مستلهمة من التراث دون إغفال المنطلقات الفنية الحديثة.

لذلك نجد العديد من الأعمال الفنية لفنانين معاصرين تلتقي على خط فني واحد أو متشابه، وهو استخدام العناصر النخيلية بأساليب متنوعة في محاولة للوصول إلى عمل فني جديد يكمل التواصل الفني ويحقق التفرد الإبداعي، ويسعى في الوقت نفسه إلى خصائص متميزة لفن معاصر.

كان استلهام النخيل كقيمة تشكيلية عبر لوحات الفنانين يمثل ظاهرة بينة تجمع بينهم ومحاولة جادة تغذي طموحهم.

ويعد استلهام النخيل كقيمة تشكيلية اتجاها فنيا واحدا ولكنه متعدد في فهمه وتقويمه، وأخذه بجمالية الماضي وجمالية الحاضر معاً، يحققها كل فنان بخصوصيته. سواء من استلهم وحدات النخيل بهيئته الطبيعية، أو من عمل على تحويره وخرج به عن المألوف، ومنهم من تناوله كعنصر مكمل للتراث، أو من سعى لتجسيده، أو من استخدمه ضمن تداخل تشكيلي، أو من عاد به إلى روحيته الزخرفية التراثية، فإنهم جميعاً يمدونه بالمزيد من الخصوصية نتيجة استيعابهم أهمية طبيعة النخيل في حياتنا وبيئتنا وتأكيداً للمزج ما بين التراث والمعاصرة.

ولقد استعرضت الباحثة أعمال لبعض الفنانين المعاصرين، الذين تنــاولوا النخيـل في أعمـالهم على أساس المعايير التالية:-

- أن تمثل النخلة عنصرا حيويا في التصميم.
- تنويع الأعمال التي استخدمت النخيل كعنصر أساسي في التصميم.
- تنوع أساليب التنفيذ (التكنيك) أو الأسلوب الفني.
- عدم الالتزام بدرجة تَمكن الفنان في تنفيذه للعمل، بحيث لا يدخل ذلك في تقييم أو تحليل العمــل الفني.
- أن يتمتع العمل المختار بمشاركة مسبقة في عرض عام.
- عدم التقيد بجنسية الفنان مما يثرى تناول هذا الجانب من الدراسة، الأمر الــذي يمكـن أن ينعكـس على نتائج البحث.

والجدير بالذكر أن معظم هؤلاء الفنانين المختارين قد تناولوا النخيل بأسلوب يبعد بدرجـة أو بأخرى عن التصميمات الزخرفية- موضوع البحـث- سـوى الفنـان محمـد حـافظ الخـولي والفنـان مايترس كوفرفليس أشر.

وفيما يلى استعراض بعض أعمال الفنـانين الذيـن تنـالوا النخيـل فـي أعمـالهم الفنيـة حسـب الترتيب الأبجدى لأسمائهم.

الفنانة سعاد العطار

- شاركت في معظم المعارض العراقية التى أُقيمت خارج العراق.
- شاركت في مهرجان كان سومير- فرنسا.
- العمل المختار لوحة باسم «غابة ونخيل» (العطار، ٧٤، ص١٧٦)



شكل رقم (١١٠)

تحليل العمل:

استخدمت الفنانة النخيل كعنصر أساسي في تصميم عملها الفني، كما استخدمت نباتات متنوعة إلى جانب النخيل، حيث تتضح قدرة الفنانة في السيطرة على مساحة اللوحة بعدم ترك فراغات، فتبدو العناصر المكونة للوحة مجموعة من النباتات والسيقان المتداخلة، مع اختلاف اطوال النباتات، كما تظهر في الجزء الأيسر من اللوحة، حيث نجد تكوينا لنخلتين تبدو قمتيهما بشكل مروحي، بينما تظهر في الجزء الأيمن مجموعة من الأوراق النخلية ذات الهيئة الريشية متداخلة

ومتقاطعة مع بعضها البعض، فنلاحظ إمتزاجاً واضحاً لمختلف العناصر الموجودة التي تمتاز تراكيبها سواء في إفرادها او ارتباطها بغيرها من العناصر بحيوية واضحة، وفي الوقت الذي تكون فيه شجرتا النخيل- اللتان تشكلان محورا عاموديا للتصميم- متداخلتين ومتوازيتين تكون قمتاهما مفتوحتين في الاتجاه إلى الأعلى، مما ينتج إحساسا بالامتداد.

والأشكال النباتية في اللوحة تعبر عن الحيوية والنماء وتعكس إحساسا بالحركة مما يؤكد الصفة الحيوية العامة لكل الكائنات، إلا أن أشجار النخيل بدت جامدة لا تعكس أي معنى لمفهوم الحركة.

ولقد لعبت النباتات دورا مهما في اللوحة، هذا الدور هو التنوع والتباين في العلاقات المختلفة للعناصر النباتية، فمنها الشكل الكبير إلى جانب الصغير، والطويل إلى جوار. القصير كما تبدو ظاهرة علاقات متنوعة في ليونة بعض العناصر واندماجها مما يدل على أن الفنانة تحاول شرح الانفعالات النفسية بطريقة يمكن من خلالها فهم الجو النفسي الذي سيطر على هذه اللوحة. كما نشاهد اتجاها نحو البعد وسط اللوحة، عبرت عنه باللون الأبيض المصفر، والذي يبدو أشبه بانفراج بعد ضيق يمثله الضوء المنبعث من بين العناصر المكتظة ليوحي بإطلالة أمل بعد طول عناء، ويلقي بالضوء على كثير من جوانب الحياة. فقد بدت اللوحة مختلفة في سماتها عما هو مألوف، فالخلاف ليس في الجوهر أو في الأسس، بل هو خلاف في بعض المظاهر المتعلقة بالإخراج، حيث نلاحظ ان الطابع الفني المستخدم قد يبعد عن الواقع في تناول اللون إذ أكثرت الفنانة من استخدام اللون الأصفر الذهبي الذي يضفي مظهر الثراء على اللوحة. هذا بالإضافة إلى كمية بسيطة من اللون الأخضر المسود الذى يوحى بالعمق، وكذا الظلال المنعكسة على بعض العناصر نتيجة كثافة الأشجار التي تمثل في مجموعها شكل الغابة.

الفنانة صفية بن زقر

- شاركت في كثير من معارض الرئاسة العامة لرعاية الشباب ومعارض جمعية الثقافة والفنون.
- أقامت سبعة معارض شخصية داخل المملكة وخارجها في مصر وبريطانيا.
- أقامت معرضاً ثنائياً بجدة.
- شاركت في بعض الأسابيع الثقافية السعودية خارج المملكة.
- شاركت في معرض المملكة بين الأمس واليوم بباريس عام ١٤٠٧هـ- ١٩٨٦م.
- العمل المختار لوحة باسم «النخيل» (بن زقر، ٧٤، ص١٠٦)



شكل رقم (١١١)

تحليل العمل:

استخدمت الفنانة النخلة كعنصر أساسي في عملها الفني، حيث اعتمدت على الايحاء بالشكل الطبيعي مركزة على الجذع والأوراق، وبحرية فى معالجة العناصر المختارة، فى محاولة لإكسابها قيماً تشكيلية وجمالية من خلال حركة الخط واللون والملامس، كي تعكس للمشاهد حيوية العناصر التشكيلية الموجودة، وإكسابها صفة البقاء.

ويبدو الشكل العام للنخلة متخذا في مساحة اللوحة محورين، أحدهما رأسي عمودي يمثله الجذع والآخر أفقي تمثله الأوراق المكونة لقمة الرأس، وقد عملت الفنانة على التوازن بين أشكال الجذع والأوراق والألوان في علاقاتها البنائية، كما يظهر التوازن أيضا من خلال مجموعة الخطوط على محاور الجريد، ومن خلال تراكب مجموعة الخطوط المتوازية المائلة. وبالرغم من أن الفنانة قد راعت وضع الأوراق بأطوال وهيئات متنوعة، إلا أنه يتضح منها ترابط الأجزاء بالكل من خلال التفاعل المستمر بين تلك الأجزاء ببعضها، كما يظهر التناسب في الأوراق بين بعضها البعض وعلاقتها بالنسبة للجذع الذى تبدو في تناسق وانسجام. وقد اهتمت الفنانة بإظهار التفاصيل الموجودة كالحراشيف الناتئة على السطح الظاهري إلى جانب إنبثاق مجموعة الجريد حول البرعم الممثل لقلب النخلة، مما ساعد على الإيحاء بالتنوع في تحريك اتجاه أوراقها واندماجها مع بعضها البعض في حركات ايقاعية ممتعة، توحي بديناميكية متحررة تعطي إحساسا بالليونة في الخط والنعومة في الملامس. ومما ساعد على الإسهام في تحقيق مزيد من الإيقاع استخدامها اللون الأخضر بدرجاته المتنوعة في إحداث علاقات لونية وبنائية مندمجة مع بعضها دون أن تطغى إحداها على الأخرى. وقد ساعد ذلك على الإيحاء بنوع من الظلال بين أوراقها الخضراء، مما أعطاها معنى جماليا يثير في العمل ككل جمالية خاصة مرتبطة بالجذور العربية الأصيلة.

وبالنظر إلى اللوحة نظرة كلية نجد أن الفنانة متأثرة بألوان طبيعة البلاد والبيئة المحيطة بالمملكة العربية السعودية.

عبدالرحمن إبراهيم السليمان

- شارك فى عدة معارض فى كـل مـن الكويـت، والإمـارات العربيـة، وعمـان، والهنـد، وإيطاليـا، وغيرها.
- له مقتنيات بالرئاسة العامة لرعاية الشباب وجمعية الفنون وغيرها.
- العمل المختار لوحة باسم «العمارة الإسلامية الشعبية». (السيلمان، ٧٤، ص١١٤)



شكل رقم (١١٢)

تحليل العمل:

اتخذ الفنان العمارة الإسلامية الشعبية كعنصر أساسي في تصوير اللوحة، واستخدم أشجار النخيل كعنصر ثانوي ومكمل للتراث الشعبي، ومع ذلك فهي لا تقل أهمية عن العنصر الأساسي، حيث تظهر ثلاث وحدات نخيلية إحداهـا تظهر بقمتها في أمامية اللوحة، وإثنتان تظهران في خلفيتها بقمتيهما مع جزء بسيط من الجذع، ويختفي الجزء الآخر خلف العنصر الأساسي، وهي العمارة الإسلامية الشعبية. ويحاول الفنان إظهار الملامح الشعبية البسيطة البعيدة عن التعقيد لتعبر عن الواقع الحسي الملموس في تلك المباني التي تتسم بالطابع الشعبي الإسلامي.

وقد حاول الفنان تلخيص المعالم التراثية بصورة تلائم التقاليد الفنية في الوقت الحاضر، وأوضح طبيعة الناحية الزراعية المتمثلة في أشجار النخيل والملازمة لطبيعة تلك المباني الشعبية كما لو كانت واقعة في محيط الرؤية الكلية. وقد لعب التنوع في تحريك وريقاتها واتجاه حركاتها بما يوحي بالتناسق بين عناصر مكوناتها المنبثقة من نقطة مركز الجذع، بشكل إشعاعي يكشف عن إيقاع لوني يعطى ظلالاً رقيقة حولها. وقد استخدم درجات متنوعة من الألوان الباردة والمتناسقة محاولاً الوصول إلى تعادلية بين العمق وبين العلاقات اللونية والبنائية في علاقاتها واندماجها مع بعضها البعض دون أن يطغي أحدها على الآخر، مما ساعد على الإيحاء بالكثافة في القمم النخيلية، كما ساعد على إكساب بعض العناصر المكونة للوحدة بعداً في الرؤية.

وتستمد العمارة الإسلامية الشعبية قيمتها الحركية من حدودها الخطية الخارجية، حيث تنتقل بعين المشاهد في حركة تبدأ من المحاور الرأسية والأفقية وعبر إيقاعياتها للأشكال النخيلية إلى مجموعة أخرى من الخطوط المنحنية الممثلة للشبابيك، تنتظم داخلها لتأخذ بعين المشاهد نحو مستطيل قائم رأسى على المحور الأفقي، يبدو أشبه بمئذنة في أعلاها شكل يمثل الهلال. كما تظهر عليها بعض الزخارف الهندسية البسيطة أشبه بخطوط متقاطعة فى شكل متوازيات هندسية. وقد حاول الفنان أن يسجل ما يعرفه عن الغمارة الشعبية باعتبارها مظهراً أثريا.

الفنان عبد اللطيف محمد مفيز

- شارك في معارض أكاديمية الفنون عام ١٩٧٠م- ١٩٧٣م بجامعة بغداد.
- شارك في معرض وزارة الإعلام السنوي ١٩٧٣م.
- له العديد من المعارض المحلية والعربية.
- العمل المختار لوحة باسم «تكوين بنائى» (مفيز، ٧٤، ص٥٧)



شكل رقم (١١٣)

تحليل العمل:

استخدم الفنان ثلاثة عناصر في تكوين عمله الفني وهي المبخرة والمرش ومجموعة من أوراق النخيل، تبدو تلك العناصر متلائمة ومتناسبة فجميعها تعبر عن التراث. وقد استطاع الفنان إبراز تلك العناصر في تكوين الخلفية التي تبدو عبارة عن محاور رأسية وأفقية تشكل مجموعة من المستطيلات والمربعات. يستنتج من حركة المربعات والمستطيلات في خلفية الصورة التعادل بين المساحات مما يعطي حركة على السطح. نفس الحركة نشأت بتغير في زوايا ميل المساحات على المحور الأفقي، مما يثير إحساسا بالبعد. كما يلاحظ تغير سمك الخط، فاعطى بطريقة آلية درجات

الفاتح والغامق رغم تجانس درجة كل مساحة على حدة. فالمساحات ذات الدرجـات المختلفـة مـن الغامق والفاتح كانت لها وظيفتان ، الأولي كخلفية للصورة، والثانية ربط الأشكال في وحدة واحدة بتوزيع الفاتح والغامق على المساحة الكلية، مما يحقق نوعـاً مـن الاتـزان بـين الرأسيات والأفقيـات. ونلاحظ مدى ما بذله الفنان من جهد ملموس في إدخـال التكويـن بالـتركيب الهندسـي إلى جـانب أجزاء النخيل التي تبدو بشكلها الطبيعي. وتبدو المبخرة في الصورة تتصدر التكويـن وترتبـط بـالمرش وبالأوراق النخلية عن طريق حركة العين على امتداد المحور الأفقي، الذي يربط بـين خـط المنتصـف للمبخرة مع الأوراق النخلية. ومن خلال هذا التركيب يمكـن الإحسـاس بـالبعد الثـالث عـن طريـق التداخل كما يظهر التباين اللوني في حركة الغامق والفاتح للون الواحد.

اتخذ الفنان أجزاء من الأوراق النخلية تم توزيعها بتلقائيـة منظمـة. وعنـد التدقيـق في الأوراق يلاحظ فيها التنوع والاختلاف في الحركة بـين كـل ورقـة وأخـرى، كمـا تميزت بمرونـة وطواعيـة بشكل جيد، مما يدل على إحساس الفنـان وقدرتـه في إكسـاب هـذه الأوراق حركـة وحيويـة مـن خلال التنوع في الخط. وقد استطاع الفنان إكساب التكوين معايشة كاملـة بـين العنـاصر المختـارة، دون أن يطغى أحدها على الآخر.

الفنان فهد ناصر العبدالله الربيق

- أقام معرضا شخصيا بالرياض ١٩٧٧م.
- شارك في العديد من المعارض بالمملكة وخارجها منها معارض المقتنيات للأعوام ٧٦، و٧٧، و٧٨م بالرئاسة العامة لرعاية الشباب، ومعارض المسابقة العامة للفنون التشكيلية الأول والثاني والثالث، ومعرض الفن السعودي المعاصر لعام ١٩٧٨م وعام ٧٩م.
- شارك في المعرض الأول للفنانين السعوديين الذي نظمته الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون عام ١٣٩٧هـ.
- شارك في المعرض الأول للجمعية العربية السعودية لفناني منطقة الرياض.
- العمل المختار لوحة باسم «نخيل». (الربيق، ١٩، ص١١)



شكل رقم (١١٤)

تحليل العمل:

استخدم الفنان أشجار النخيل كعنصر أساسي في تكوين عمله الفني، واعتمد على الإيحاء بالتداخل بين العناصر المكونة للتصميم مع بعضها البعض مع إبراز بعض القمم النامية، مع التأكيد على العمق والبعد عبر التكرار والتنوع لتلك الأشجار. حركة التكرار هذه أعطت العمل مفاهيم تصويرية مختلفة، وإيقاعاً نتج من التنوع في الأحجام والألوان أو التداخل بين القريب والبعيد.

عمل الفنان على شغل مساحة اللوحة الأمامية دون ترك فراغات، حيث توسط التصميم البئر التى تقع بين عمودين رأسيين من الأحجار التى تبدو بشكل مجسم. فوق قمتها عمود أفقي مثبت عليه الدلو، حيث يظهر أشبه بمستطيل ثابت. ومن خلال ذلك تنتقل العين من الثابت إلى المتحرك، حركة النمو والحياة التي تراها في هيئات قمم أشجار النخيل. والتى تعبر عن نبض انتقل من الفنان تجاه مظاهر الطبيعة. وهو دلالة معرفة ورمز لسر الحقيقة ومدلول للتميز والأمل لمستقبل آت يعبر عنه في خلفية اللوحة، حيث تبدو السماء بصفاء زرقة لونها تدفع بالمتأمل لها إلى الخارج في سعيها وراء النور الإلهي في آياته الكونية، ثم ترتد بالعين إلى فضاء رحب به بعض من الكتل الصخرية تعطي إيحاءً بالقرب والبعد الذى حققه الفنان عبر تلك المظاهر الطبيعية.

حرص الفنان أن يظل في إطار حقيقة البادية معتمداً في تصميمه الفني على المنظر الطبيعي بالتعبير التلقائي الذي اعتمد على الواقعية المتعلقة بالبيئة المحلية بأسلوب واقعي وانطباعي متأثر بألوان طبيعة البلاد.

كما أعطى للتوازن بين عناصر التصميم في علاقاتها معنى جمالياً في حيز اللوحة، تشير في العمل ككل جمالية خاصة في محاولة الفنان تحقيق الارتباط بالجذور العربية الأصيلة.

الفنان كاظم حيدر

- أقام سبعة معارض شخصية داخل العراق وخارجه.
- ساهم في معارض جماعة الرواد وجماعة الزاوية وجماعة الأكاديميين بالعراق.
- العمل المختار لوحة باسم «نخيل وبيوت وقارب» (حيدر، ٧٤، ص١٩٤)



شكل رقم (١١٥)

تحليل العمل:

استخدم الفنان النخلة كعنصر أساسي في تصميم عمله الفني حيث اعتمد على إيحاءاتها في التدليل على العمق وتنوع المسافات على محاور التصميم الرأسية والأفقية وعمل على تحقيق الاتزان بين الكتل في التصميم.

لعب التنوع في تحريك عناصر النخلة كالأوراق من حيث اتجاه حركاتها وكثافاتها وتقاطعاتها وعلاقاتها بغيرها من الكتل المحيطة. وركز في قلب التصميم على استخدام الإخفاء والإظهار لأوراق النخيل بين بعضها البعض، بما يعطي إيحاءً بالعمق والكثافة التي تتركز حول باقي عناصر التصميم.

كذلك استخدم درجات متنوعة من أطوال سيقان النخيل الأمر الذي أسهم في توزيع العناصر في أكثر من مستوي، وأسهم أيضا في الايحاء بعمق مسطح التصميم، مما أكسب العمل الفني بعداً ثالثاً في الرؤية.

كما استخدم الفنان التنوع اللوني الذي خرج في بعضه عن الطبيعي والمألوف، إلا أن ذلك لم يتعارض وباقي العناصر. فقد أسهم هذا التنوع اللوني في تحقيق الانسياب والاتساق في منظور الرؤية للعمل الفني.

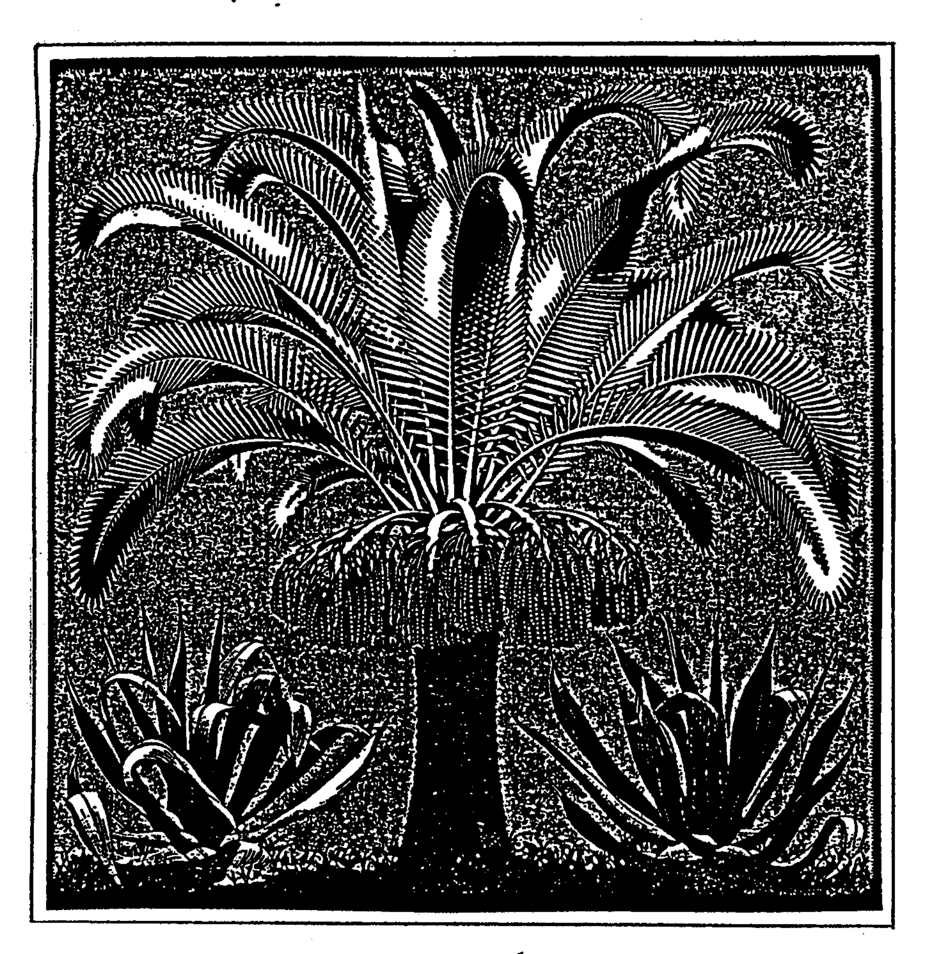
الفنان مايرتس كورنليس إشر

تنقسم أعمال أشر إلى مجموعتين، الأولى قبل عام ١٩٣٧، والثانية استمرت حتى وفاته عام ١٩٥٧م، وفي المجموعة الأولي نجد أشر شغوفا بتأكيد وإظهار الحقيقة، فكانت رسومه مفرطة في الواقعية، تبرز رؤية عميقة وانتباها لماحا لخصائص الطبيعة (Escher, 86).

الا أن تركيب العناصر ووجودها في الفراغ له فراده متميزة. فتبدو الأشكال كما لو كنا ننظر إليها من أسفل إلى أعلى، وفي الوقت ذاته نرى البعد العمقي لها.

أخذ إشر يتنقل بين ضروب الطبيعة مستلهما منها رسومه وتركيباته، وكان عام ١٩٣٦ بداية لمنطلقات جديدة في أعماله.

ذلك النهج الإبداعي الذي قاد إشر ليحتل مكانة متميزة بين اتجاهات الفن الحديث كنزعة في الإدراك التعددي للعالم لها فرادتها ومذاقها المتميز. (النشار، ٣٢، ص٢٥٠-٢٥٦)



شكل رقم (١١٦)

تحليل العمل:

تمثل الصورة شجرة النخيل، حيث تمثل مركز السيادة للتكوين الرأسي فقد اعتمد الفنان على محاكاة الشكل الطبيعي مركِّزا على القمة النامية (الرأس) وذلك بالاهتمام الواضح بتوزيع عناصرها في توازن محكم. وأهم ما يميزها تنظيم أوراقها، بالإضافة إلى أن الثمار المتدلية من عراجينها تتميز بالبساطة والبعد عن التجسيم. وقد اقتصر الفنان في رسمها على مجموعة من الخطوط تنتظم عليها حبات صغيرة في تكرار منتظم في صياغتها وتراكيبها، فالصورة تعبر عن الشكل العام الخارجي للنخلة دون تفاصيل داخلية.

وقد شكلت الأوراق العنصر الأساسي في تحقيق اتزان القمة في التصميم، كما أسهمت درجات اللون الأسود مع الأبيض في تحقيق الاتساق في منظور الرؤية. وقد اعتمد الفنان على إيحاءتها في التنوع باستخدام الخطوط الرأسية والمنحنية والمتقاطعة والمتشابكة، ونوع في أطوالها وانحناءاتها. كما استخدم الإظهار والإخفاء بين بعضها البعض، بما يعطي إيحاء العمق في المساحات التى نتج من خلالها درجات لونية متباينة تباينا حادا في بعض المناطق من أوراقها، مما يعطى إحساسا بالأضواء والظلال. كما عمد الفنان في إظهار الجذع باللون الأسود دون إظهار أي تفاصيل، بينما تأخذ الخلفية اللون الرمادي المسود لتخدم طبيعة الشكل وتبرزه إلى الأمام لتتواري الخلفية إلى الخلف. وقد حقق الفنان التنوع في توزيع الضوء على القمة النامية (الرأس). وعند النظر إلى تلك القمة بما تحمل من وريقات على أنها عناصر متعددة، فإن هذه العناصر قد تبدو مع بعضها كلا له كيان مستقل، نلاحظ فيه إحساسا بالتوازن ناتج من خلال التوزيع المحكم للأضواء والظلال، فالجزء الأيمن يعادل ما في الأيسر مما كفل حركة البصر داخل الصورة. كما تظهر العلاقات الخطية واضحة ومتنوعة، حيث يظهر فيها النظام الإيقاعي من خلال حركة اتجاه الخط حين يمتد وينحني، أو يزداد طولا أو قصرا أو سمكا.

استخدم الفنان التكرار في أوراق النخيل حيث تظهر على محاور جريدها وحدات من الخوص المنتظم بجانب بعضه البعض في تماثل، كما يتخذ ذلك التركيب قيمة بنائية متماسكة تمتد في رشاقة وانحناء في اتجاه وضعها مع التغير في اتجاه الحركة، ومع التغير في الضوء والظلال، كي يبعد الرتابة

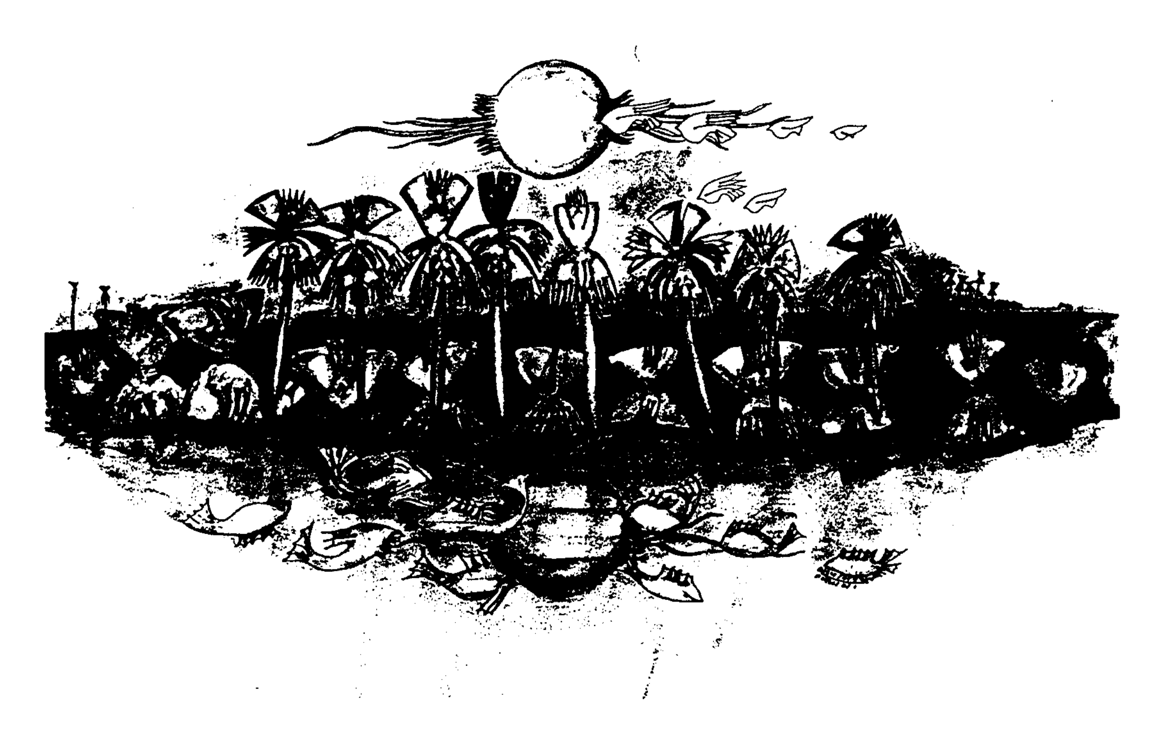
والملل عن عين المشاهد. وقد سعى الفنان إلى تحقق التفاعل بين العناصر المتواجدة في التركيب البنائي للصورة، فبدت شجرة النخيل متميزة فيما بينها بالإضافة إلى ما تمتاز به من الحركة والحيوية.وتعكس هذه اللوحة الاهتمام الواضح بنظام الطبيعة وتوزيع عناصرها في توازن محكم.

الفنان محمد حافظ محمد الخولي

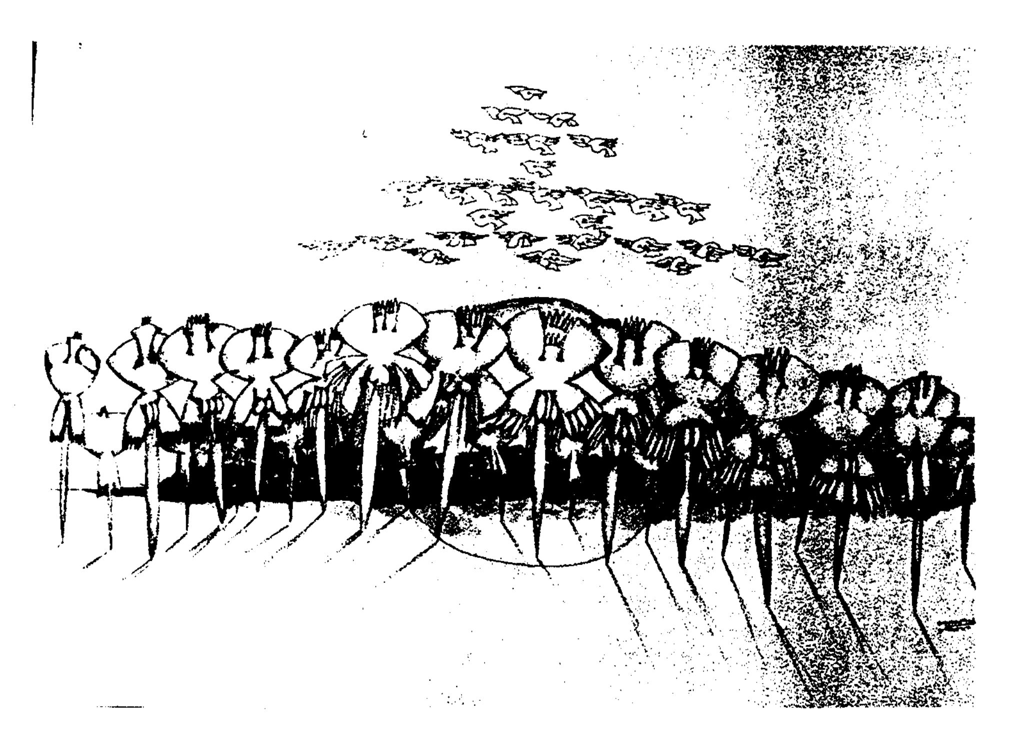
- شارك في الحركة الفنية في مصر منذ عام ١٩٧٥م.
- اشترك في المعرض العام للفنون التشكيلية منذ عام ١٩٨٣م.
- أقام معرضاً خاصاً في قاعة السلام في ١٩٨٥م.
- العمل المختار لوحات عن النخيل (الخولى، ١٦)



شكل رقم (١١٧)



شكل رقم (١١٨)



شكل رقم (١١٩)

تحليل العمل:

استخدم الفنان أشجار النخيل كعنصر أساسي فى تصميم لوحاته الفنيـة. وقـد أعطى الفنـان للوحاته المستوحاه من أشجار النخيل الأهمية لتلك العنــاصر النباتيـة، مستفيداً مـن طواعيـة وليونـة أشكاله الفريدة فى نوعها. وقد شكلت تلك الهيئـات النخيليـة العنصـر الأساسي فـى تحقيـق اتـزان التصميم.

استخدم الفنان أشجار النخيل من مظهرها المميز معتمداً على الصورة المطبوعـة في المخيلـة لا الصورة التى تلتقطها العين، لعمل تصميمات مستحدثة تعتمد على الخط والمساحة والقيم التشكيلية، وعالجها في تحرر وديناميكية. كما عمل على تبسيطها وتطويرهـا شـكلاً ومضمونـاً ليـس بالاعتمـاد على القيمة الخطية وحدها، بل على إيحاءاته بالبعد والقرب والعمق والتنـوع فـى الأطـوال والحركـة والتكرار مما أعطى للعمل الفنى مفاهيم مختلفة، سواء كانت عمقاً أو تداخلاً بين قريب وبعيد، كمـا حافظت على تشابك بمجموعات أشجار النخيل وتداخلها للإيحاء بحركة السـير أو الرقـص الإيقـاعي فوق بياض اللوحة، حيث انسلخت مـن خـلال بمجموعـات النخيـل أبعـاد مـن الظـلال بـدت أشبه بخطوط متوازية بأطوال متفاوتة، تظهر فوق بياض اللوحة لتشكل إيقاعاً متناغماً.

استعار الفنان من الطبيعة وضوحها وخطوطها فاستطاع التعبير عن خصائص تلـك الأشـجار وتمثيلها بأقل الخطوط وأميز الألوان الباردة والدافئة، سواء كانت متجاورة أو متباعدة. كمـا أعطي الأشكال في علاقاتها حرية تقوم شروطها على انتماء العين وقدرتهـا العميقـة في فهـم حركيـة هـذه الأشكال التي تعكس عالمه الداخلي ومشاعره تجاه تلك الهيئات، التي تبدو ليست وليدة لحظات آنيـة بمقدار ماهي تراكم فترات زمنية وانعكاسات لفترات عاشها ومعانـاة كابدهـا وثقافـة تمثلهـا. ولعلـه يخاطب عبر لوحاته خصوصيات تنفرد بجمالية خاصة في علاقاتها، ممـا أسـهم في تحقيـق الاتسـاق في منظور الرؤية للعمل الفني.

وفى إطار انسجام الألوان المستخدمة كشف عن إيقاع لونى يقف على حـدود الخـط لـيرمى بظلال رقيقة تبدو كنسمة عابرة، أحدثت جواً من الشفافية عبر فضاء اللوحة، التى تشف عـن رؤى جديدة وعلاقات موحية أضفت على التصميم سحراً وجاذبية.

وقد استطاع الفنان أن يعطي طابعاً متميزاً لشخصيته الفنيـة الخاصـة الـتي عـالج فيهـا أشـجار النخيل بأسلوب يقترب أو يبتعد عن شكلها الطبيعـي دون أن تفقـد معناهـا الواقعي، ولكـن بحريـة إبداعية وبرغبة في الوصول إلى تحديد شـخصية فنية عربيـة، تقـدم الجديـد عـبر صياغاتهـا لأشـجار النخيل. وتعد هذه التصميمات محاولة علمية جادة لتوظيف أشجار النخيل بأسلوب جديد ومبتكر.

الفنانة منى عبد الله القصبي

- شاركت في أكثر من خمسة وثلاثين معرضاً جماعياً بمختلف أنحاء المملكة منذ عام ١٤٠٠هـ إلى ١٤١٢هـ، ومعرضين خاصين للتحف الفنية التراثية السعودية، كما شاركت خلال هذه الفترة في معارض دولية كثيرة ومعارض المملكة بين الأمس واليوم، القاهرة، ولندن، وباريس، والولايات المتحدة، وألمانيا.
- شاركت فى معرض المتحف الوطني الأردني ١٤٠٨هـ.
- شاركت فى معرض بون الدولي ١٤٠٨هـ.
- شاركت فى معرض النصر الكويت ٢٥ فبراير ١٩٩٢م.
- العمل المختار لوحة باسم «نخيل». (القصيبى، ٢٩، ص٦٢)



شكل رقم (١٢٠)

تحليل العمل:

استخدمت الفنانة النخيل كعنصر أساسي في تصميم اللوحة، وقد شغل التصميم مساحة اللوحة دون ترك فراغات، فالمساحة التي يحتلها التصميم أشبه بنصف دائرة تمثلها مجموعة الخطوط المنحنية، تنبثق منها الخويصات تشبه خطوطاً منحنية بسلاسة وإنسيابية وبإيقاعية يتردد صداها في الفراغات التي تتخللها.

اتخذت الفنانة مجموعة الأوراق النخلية (السعف) لتحتل في مجموعها نصف القمة النامية (رأس النخلة) مكونة من فروع منحنية ومتشابكة ومتتابعة، تمثل مركز الصدارة في اللوحة. وعلى الرغم من اتخاذ وضع التكوين الجانب الأيمن من مساحة اللوحة إلا أنها توحي بالاتزان والتناسق. كما لعب التنوع في تحريك فروعها باتجاه واحد. ويلاحظ في طبيعة حركتها الحيوية والمرونة والرشاقة في نمو وريقاتها وإنحناءاتها المتنوعة وعلاقاتها وإندماجها مع بعضها البعض، ذلك يؤكد أن الفنانة حافظت على الصفات الطبيعية للنخيل، فبدت في تكوينها مترابطة ومتشابكة تخضع في شكلها واتجاهها ونموها لنظام الطبيعة، مما جعل لها طابعاً خاصاً ومميزاً يعطي إحساساً بالإيقاع الحركي نتيجة لتراكيب أوراقها وتقاطعاتها، مما أدى إلى وجود درجات ظلية بين الفاتح والقاتم. كما أسهمت في تحقيق إيحاء بالعمق والكثافة ومزيد من الإيقاع نتيجة الامتزاج اللوني الذي خرج عن الطبيعي والمألوف فتميز بألوانه المشرقة. وعلى الرغم من أنها لم تستعمل سوى ثلاثة ألوان فقط، اللون الأحمر والأخضر والأسود المخضر، فقد استعملتها الفنانة بطريقة بدت وكأنها زاخرة بعدد من الألوان أكثر بكثير من العدد الحقيقي لها، نتيجة الامتزاج اللوني الذي خرج عن الطبيعي والمألوف، مما أكسبت العمل الفني صفة الحيوية والجمال والثراء. وقد حققت الفنانة الوحدة والتنوع في نمو الوريقات وانحناءاتها وعلاقاتها ثم إندماجها مع بعضها، إذ توحي بديناميكية تعطي تارة إحساساً بالليونة والنعومة وتارة أخرى بالنمو الدائم إلى أعلى، كما تخضع في شكلها واتجاه نموها لنظام الطبيعة.

وقد حاولت الفنانة التوفيق بين التراث وبين المناخات المعاصرة للفن الحديث.

نتائج تحليل أعمال الفنانين المعاصرين:

- اتضح من تحليل معظم أعمال الفنانين المعاصرين الذين عبروا عن النخيل أنه قد غلب على هذه الأعمال الاتجاه نحو محاكاة الطبيعة، والقليل منها قد انتهج جانب التجريد في تناول عناصرها.
- ظهر أثر بيئة كل فنان وذاتيته في التنوع والاختلاف الذي تناول به كل منهم النخيل كعنصر من عناصر عمله الفني.
- إن الخط الأساسي في هذه الأعمال الفنية قد اعتمد على تأمل الطبيعة وترجمتها ذاتيا في تكوينات تختلف باختلاف تأثيرها، وتفاعل الفنان معها بما حقق قيما فنية في جوانب متعددة، وبأساليب متنوعة.
- اهتمت الأعمال الفنية بتوظيف اللون حيث امتاز بحسن اختياره ونقائه (وتكنيكه) بما يمكن أن يترجم إبداعات يختلف تأثيرها مع طبيعة المشاهد.
- إن الشكل العام للنخيل قد إتخذ محورين، أحدهما رأسي عمودي والآخر أفقي تمثله الأوراق المكونة لقمة الرأس، مما حقق نوعا من التوازن، ومن ثم تبدو مجموعة الخطوط المتوازنة على محاور الجريد، وقد ساعدت على الإيحاء بحركة إيقاعية ممتعة، توحي بديناميكية متحررة، وتعطي إحساساً بالنعومة في ملامسها وتدرجها اللوني، الأمر الذى ساعد على الإيحاء بالظلال بين الأوراق بما يثير في العمل الفني قيما جمالية عديدة.
- لعبت أشجار النخيل بمظهره المتميز الذي ساعد- مع الإعتماد على القيمة الخطية- على الإيحاء بالبعد والقرب والعمق والتنوع في الحركة والتكرر في الأطوال، مما أعطى مفاهيم مختلفة سواء كانت عمقاً أو تداخلاً بين قريب وبعيد. وقد يكون من أبرز الأمثلة ما اتضح من خلال لوحات الفنان (الخولي) في إطار انسجام الألوان المستخدمة، والتي كشفت عن إيقاع لوني يقف على حدودالخط، ليرمي بظلال رقيقة أحدثت جواً من الشفافية عبر فضاء اللوحة، مما أضفى على العمل الفني سحراً وجاذبية.
- وبالرغم مما استشعرته الباحثة من خلال رؤيتها وتفحصها لتلك الأعمال الفنية التي تناولت النخيل وما تضمنته من إبداعات من حيث تناغم الخطوط وتوازن الأشكال واتساق الألوان إلا أنها لاحظت عدم تناولها لعناصر النخيل بشكل مستقل، سواء كان على هيئته الطبيعية أو محور

في تنفيذ عمل فني متكامل. وهو ما حاولت الباحثة إنجـازه مستفيدة مـن كـل مـا تم تناولـه مـن تجارب وخبرات.

الفصل السابع

«تجربة الباحثة الشخصية»

سعت الباحثة إلى إجراء تجربة شخصية بهدف الوصول إلى الكيفية التي يمكن بها الاستفادة من دارسة أشجار النخيل واستغلال أجزائها في تصميمات وتركيبات فنية جديدة ومتنوعة باتباع عدد من الأسس الزخرفية والهندسية، وذلك من خلال بعض التجارب التي تتسم بالمرونة والقدرة على إعطاء العديد من العلاقات التشكيلية.

والحلول التي تصل إليها الباحثة ليست مجرد محاكاة للأصل في الطبيعة، بل محاولة للفت النظر وزيادة الانتباه إلى أشجار النخيل التي تشكل في مجموعها تراكيب جمالية، كما تشكل مصدراً غنياً في مجال التصميم الزخرفي كأحد نماذج الطبيعة المتعددة.

وإذا كانت الباحثة قد قامت بإنتاج بعض الأعمال الفنية في مجال التصميم الزخرفي، فإن الهدف الأساسي هو محاولة تحقيق أسلوب تجريبي يعتمد على دراسة الشكل الظاهري لهيئة القمة النامية (الرأس) من خلال زوايا الرؤية، وللأجزاء المختارة من أشجار نخيل البلح ونخيل الزينة من الطبيعة، وفي نظام تركيب العنصر الطبيعي وأجزائه من خلال ممارسة أساليب التكرار المتنوعة، سواء كان ذلك من خلال اتباع أسلوب محدد أو من خلال الجمع بين أكثر من أسلوب من أساليب التكرار المتنوعة، والجمع بين أكثر من عنصر، إلى مايمكن من الحلول برؤى فنية جديدة لإثراء مجال التصميمم الزخرفى فى التربية الفنية.

وقد اعتمدت التجربة على ثلاث مراحل :

المرحلة الأولى :

١- دراسة زوايا الرؤية الرأسية والأفقية للقمة النامية (الرأس) لنخيل البلح ونخيل الزينة من خلال ثلاثة نظم :

أ - نظام الخط المحيطي الظاهري[١].

ب- نظام خط البناء التتابعي[٢].

ج _ نظام البناء التركيبي التفصيلي للشكل الظاهري[٣].

١- تقصد الباحثة من ذلك الخط المحيط بالشكل أوالهيئة (Contour-outline) من خلال الرؤية البصرية.

٢- تقصد الباحثة به مجموعة الخطوط المتحركة في اتجاهات متتابعة أومختلفة متصلة بمركزها الرئيسي عن طريق نظام متتابع ومترابط يوحي باستمرارية الحركة.

٢- استخلاص مفردات تشكيلية جديدة من خلال زوايا الرؤية للقمم النامية وباتباع النظم الثلاثة السابقة.

٣- استنباط مفردات تشكيلية من خلال زوايا الرؤية السابقة.

المرحلة الثانية :

عمل تصميمات باستخدام الأساليب التشكيلية المختلفة للأجزاء المختارة في أشجار النخيل من خلال المداخل الستة التالية :

التكرار بأساليب متعددة، والشطر والتحريك، والتصغير والتكبير، والشبكيات الهندسية، والمستطيلات الجذرية، والتطويع داخل أشكال هندسية.

المرحلة الثالثة :

عمل تكوينات وتصميمات حره جديدة مستوحاة من الأفكار والمداخل الستة السابقة من حيث الكم والكيف، سواء على العنصر ككل أو على جزء من أجزائه أو الجمع بين عدة أجزاء.

المرحلة الأولي

١- دراسة زوايا الرؤية الرأسية، والأفقية للقمة النامية (الرأس) لنخيل البلح ونخيل الزينه حيث :

- اقتصرت التجزبة على الشكل الظاهري للكل أو الجزء.
- صنفت زوايا الرؤية لهيئة القمة النامية (الرأس) لأشجار النخيل المختارة في وضعين مختلفين لمساقط الرؤية :

اولاً الرؤية الرأسية : وتعني رؤية الأجزاء الأمامية والجانبية لهيئة القمة النامية (الرأس).

ثانياً الرؤية الأفقية : أي رؤية القمة النامية لأشجار النخيل من أعلى -رؤية عين الطائر- والتي تبدو أعلى من مستوى النظر.

وهاتان الرؤيتان لأشجار النخيل في الطبيعة قد تختلف إمكانياتهما لارتفاع أطوالها المتفاوتة، والتي تبدو فيها أعلى من مستوى رؤية النظر، فقد اعتدنا رؤية بعض من الأشجار من زاوية أفقيه لأنها في مستوى أقل من مستوى النظر، لهذا اتخذت الباحثة من أشجار النخيل

٣- تقصد به الباحثة التفصيل لعناصر البناء في الشكل أوالهيئة وصولاً لنظام التركيب الظاهري في بنية الشكل.

الصغيرة التي يمكن رؤية المسقط الأفقي منها في مستوى أقل من مستوى النظر، لتتضح لديها الرؤية لتلك المساقط.

٢- استخلاص المفردات التشكيلية من خلال زوايا الرؤية للقمة النامية (الرأس) وباتباع النظم التالية:

أ - نظام الخط المحيطي الظاهري : سواء كانت مفردة واحدة (ورقة أو زهرة أو ثمرة ...الخ) أو الخط الظاهري المحيط بالقمة النامية ككل، للتعرف على مايحدثه الخط من نظم إيقاعية.

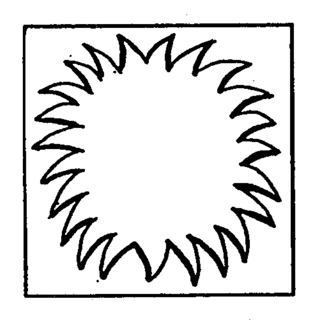
ب- نظام خط البناء التتابعي : نظام توزيع تلك الأجزاء، والنظم التي ترتبت بموجبها المفردة في تتابعها، للتعرف على أمكانية تعدد المفردات التشكيلية.

ج- نظام البناء التركيبي الظاهري : أي نظام تفصيل الأجزاء وكل ماتحمله أشجار النخيل من أوراق أو أزهار أو ثمار، مما يساعد على استخلاص مفردات تشكيلية يمكن تنفيذها في مجال التصميم الزخرفي.

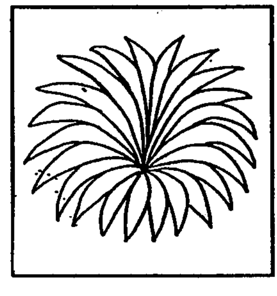
٣- استنباط المفردات التشكيليه من خلال زوايا الرؤيه :

وفيمايلي عرض لبعض المفردات المستخلصة من خلال زوايا الرؤية الرأسية (لنخيل البلح ونخيل الزينة). موضحة في الأشكال أرقام (١٢١)، (١٢٢)، (١٢٣)، (١٢٤)، (١٢٥)، (١٢٦).

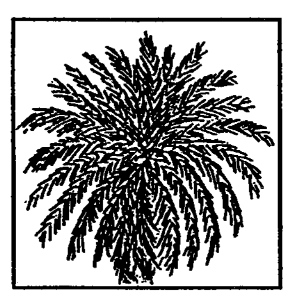
أولاً : زاوية الرؤية الرأسية لنخيل البلح



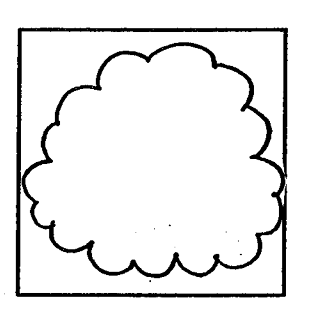
شكل رقم (١٢١)
نظام الخط المحيطي الظاهري



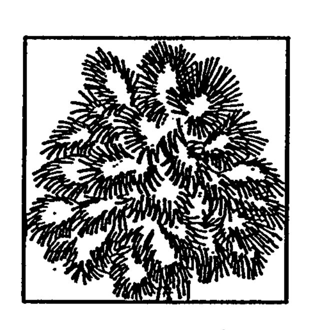
شكل رقم (١٢٢)
نظام البناء التتابعي



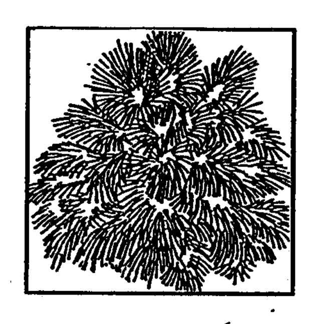
شكل رقم (١٢٣)
نظام البناء التركيبي الظاهري



شكل رقم (١٢٤)
نظام الخط المحيطي الظاهري



شكل رقم (١٢٥)
نظام البناء التتابعي



شكل رقم (١٢٦)
نظام البناء التركيبي الظاهري

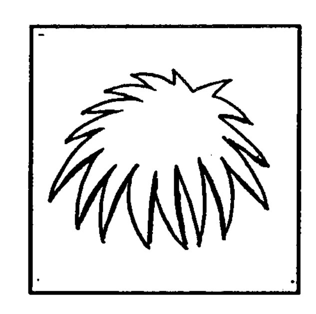
أ- مفردات تشكيلية مستخلصة من زاوية الرؤية الرأسية لنظام خط المحيط الظاهري: يلاحظ أن نظام الخط الظاهري للرؤية الرأسية يتكون من الخطوط المنكسرة بشكل دائري خارج الشكل وداخله تشكل عددا من الزوايا الحادة المختلفة.

ب- مفردات تشكيلية مستنبطة من زاوية الرؤية الرأسية لنظام البناء التتابعي: يتضح من هذه الرؤية نظام ترتيب الأجزاء ومجموعات الأوراق في تتابعها من خلال خطوطها، كما تظهر هذه الرؤية في شكل دائري أشعاعي ينطلق بالمشاهد ثم لايلبث أن يرتد مرة أخرى إلى المركز. وقد لخصت الباحثة المجموعة الورقية ليظهر نظام ترتيبها فوق الجريد للتعرف على نظامها البنائي التتابعي ومعرفة نظم الإيقاع التي نتجت عن هذا الترتيب. ومن ذلك نلاحظ أن النظام التتابعي ينتج من ترتيب الأوراق أومجموعة الخويصات على الجريد في نظامه الحلزوني حول المركز.

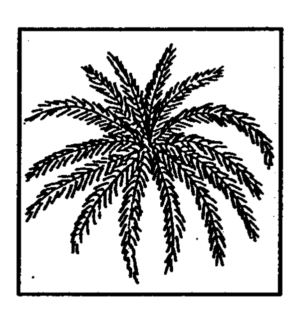
ج- مفردات تشكيلية مستخلصة من زاوية الرؤية الرأسية لنظام البناء التركيبي الظاهري: حيث يتضح من خلال هذه الرؤية أن القمة النامية بها مجموعة من الأوراق مرتبة ترتيبا دائريا في نظام يحدث ترديدا ناتجا من تكرار تلك الأوراق بشكل جمالي. كما ندرك التناسب في توزيع الخوص على جانبي الجريد بترتيب رأسي أومائل، مما ينتج عنه نظم إيقاعية متناغمة. وقد أوضحت الباحثة تلك المجموعة الورقية ليتضح من خلالها تلك النظم الجمالية كالتناسب والإيقاع والتكرار والعلاقات التشكيلية.

وفيما يلى عرض لبعض المفردات المستخلصة من زوايا الرؤية الأفقية لنخيل البلح ونخيل الزينة موضحة فى الأشكال أرقام (١٢٧) (١٢٨) (١٢٩) (١٣٠) (١٣١) (١٣٢)

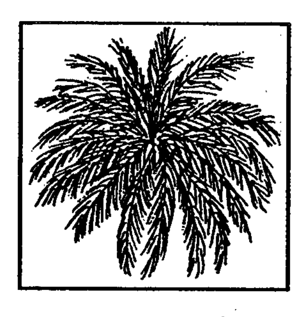
ثانياً زاوية الرؤية الافقية لنخيل البلح :



شكل رقم (١٢٧)
نظام الخط المحيطي الظاهري

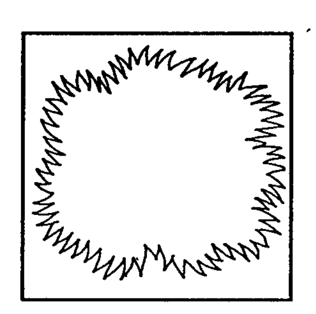


شكل رقم (١٢٨)
نظام البناء التتابعي

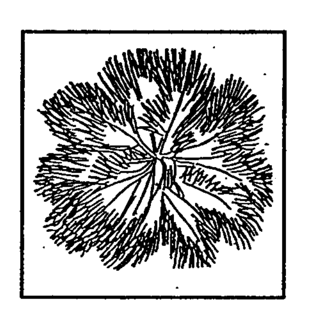


شكل رقم (١٢٩)
نظام البناء التركيبي الظاهري

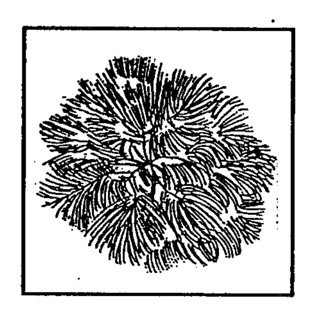
زواية الرؤية الافقية لنخيل الزينة :



شكل رقم (١٣٠)
نظام الخط المحيطي الظاهري



شكل رقم (١٣١)
نظام البناء التتابعي



شكل رقم (١٣٢)
نظام البناء التركيبي الظاهري

أ- مفردات تشكيلية مستخلصة من زوايا الرؤية الأفقية لنظام خط المحيط الظاهري لنخيل البلح ونخيل الزينة.

يلاحظ أن نظام الخط الظاهري للرؤية الأفقية يتكون من الخطوط المتماوجه والمنحنية في مسار خط واحد متصل حتى النهاية، يعطي إحساسا بالإيقاع يقود العين في مسار مغلق يحصر مساحة تبدو في شكل دائري يتضح من خلال إطارها زوايا هندسية متنوعة.

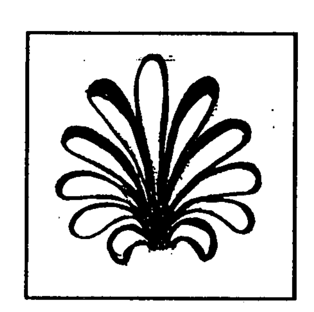
ب- مفردات تشكيلية مستخلصة من زوايا الرؤية الأفقية لنظام البناء التتابعي، حيث يتضح من خلال هذه الرؤية بمجموعات الأوراق في نظامها التتابعي لتكشف عن نظام إيقاعي لخطوط إشاعيه وانسيابيه متضافرة ومتناسقة تعطي إيحاء بالقوة، فإدراك علاقات تلك الأجزاء المكونة للتنظيم مثل قيم الاتساق والتناسب والاتزان والإيقاع يرتبط وجودها بالحواس والمشاعر. يستقبلها الإدراك لتتخذ شكلا محددا في نظامها البنائي التتابعي من خلال عمليات إيقاعية مستمرة لتصل من خلال ذلك إلى عدة تراكيب للمفردة الواحدة.

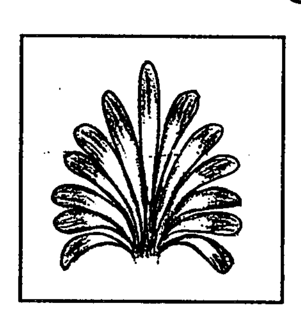
ج- مفردات تشكيلية مستخلصة من زاويـا الرؤيـة الأفقيـة البنـاء الـتركيبي الظـاهري حيـث تتضـح مظاهر الإيقاع الخطي للملامس في تتـابع تنظيمـات فرديـة أو مزدوجـة مسـتمرة أو متقاطعـة، توضح معاني الاتساق أو الانتشار المتضمنة في نظم بناء الأشكال وتوزيعات السـطوح والزوايـا الهندسية والانسيابية، مسطحة أوملتوية، وحركـة اتجاهـات تكرارهـا في بنيـة الشـكل... فهـذه النظم توحي بمعاني ودلالات مختلفة ترجع إلى وجود العلاقة في تشكيل البنية لتظهر طبيعة البنـاء التركيبي في المفردة التشـكيلية، كمـا يتضـح تنسيق المكونـات الجزئيـة لشـكل المفـردة في نظـام متكامل.

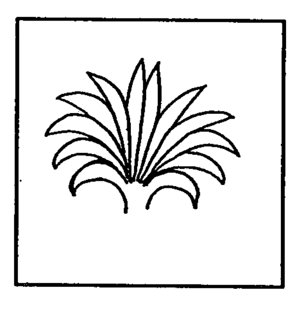
٢- استخلاص مفردات تشكيلية من خلال زوايا الرؤية السابقة.

وفيمايلي عرض لبعض المفردات المستخلصة من خلال زوايا الرؤية الرأسـية والأفقيـة السـابق تحديدهـا موضحـة فـى الأشـكال أرقـام (١٣٣)، (١٣٤)، (١٣٥)، (١٣٦)، (١٣٧)، (١٣٨)، (١٣٩)، (١٤٠)، (١٤١)، (١٤٢)، (١٤٣)، (١٤٤)

أولا: زاوية الرؤية الرأسية لنخيل البلح :

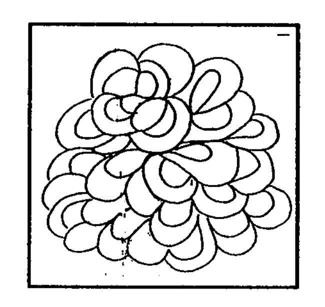

شكل رقم (١٣٣)

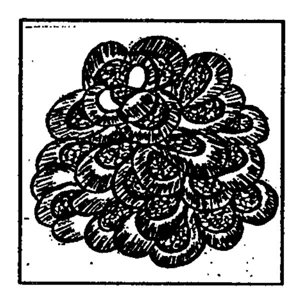

شكل رقم (١٣٤)

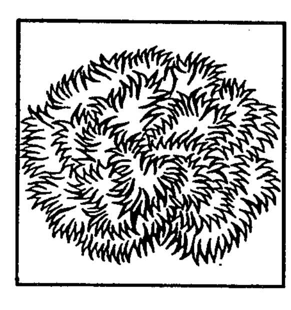

شكل رقم (١٣٥)

مفردات مستخلصة من زوايا الرؤية الرأسية لنخيل البلح

زاوية الرؤية الرأسية لنخيل الزينة :

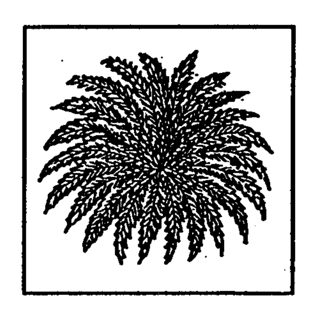
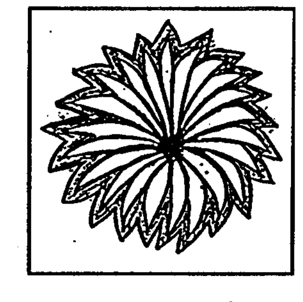
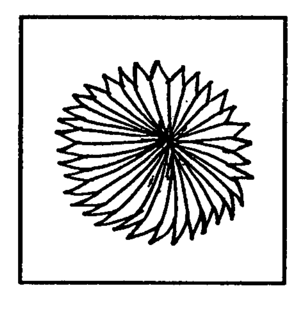

شكل رقم (١٣٦)


شكل رقم (١٣٧)


شكل رقم (١٣٨)

مفردات مستخلصة من زوايا الرؤية الرأسية لنخيل الزينة

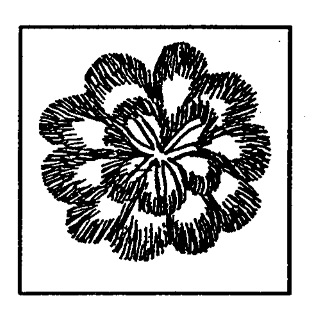
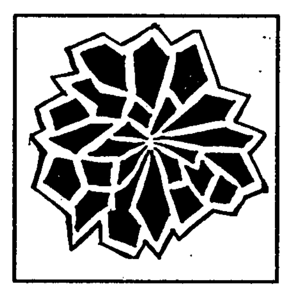
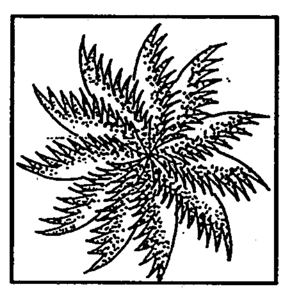
ثانيا زاوية الرؤية الأفقية لنخيل البلح :

شكل رقم (١٣٩) شكل رقم (١٤٠) شكل رقم (١٤١)

مفردات مستخلصة من زوايا الرؤية الأفقية لنخيل البلح

زاوية الرؤية الأفقية لنخيل الزينة :



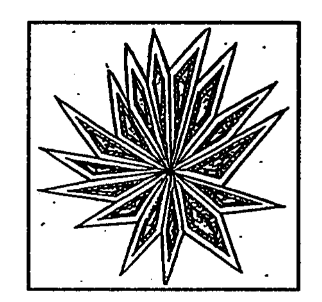
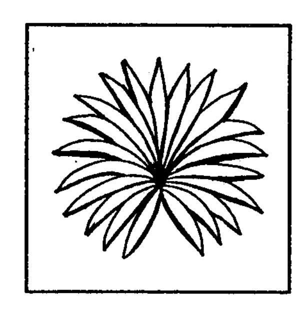
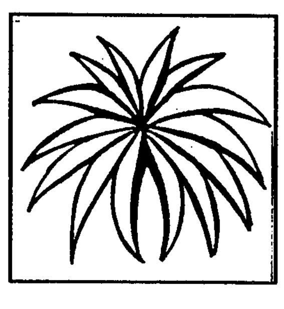
شكل رقم (١٤٢) شكل رقم (١٤٣) شكل رقم (١٤٤)

مفردات مستخلصة من زوايا الرؤية الأفقية لنخيل الزينة

٣- استنباط مفردات تشكيلية من خلال زوايا الرؤية السابقة.

وفيما يلى عرض لبعض المفردات المستنبطة من خلال زوايا الرؤية الرأسية والأفقية موضحة فى الأشكال أرقام (١٤٥)، (١٤٦)، (١٤٧)، (١٤٨)، (١٤٩)، (١٥٠)، (١٥١)، (١٥٢)، (١٥٣)، (١٥٤)، (١٥٥)، (١٥٦)

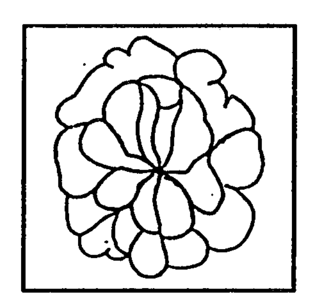
أولا زاوية الرؤية الرأسية لنخيل البلح :

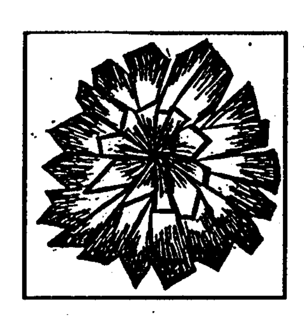
شكل رقم (١٤٥) شكل رقم (١٤٦) شكل رقم (١٤٧)

مفردات مستنبطة من زوايا الرؤية الرأسية لنخيل البلح

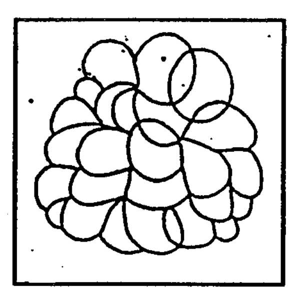
زاوية الرؤية الرأسية لنخيل الزينة :

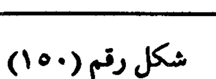


شكل رقم (١٤٨)



شكل رقم (١٤٩)

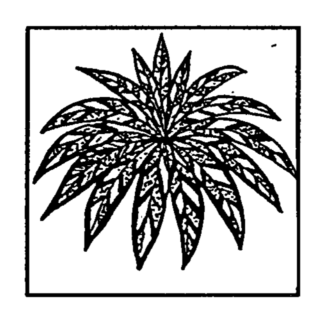




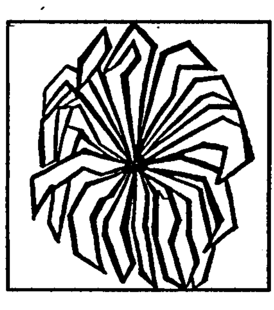
شكل رقم (١٥٠)

مفردات مستنبطة من زوايا الرؤية الرأسية لنخيل الزينة

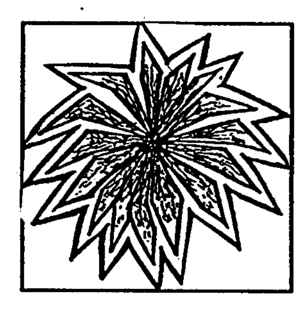
ثانيا زاوية الرؤية الأفقية لنخيل البلح :



شكل رقم (١٥١)



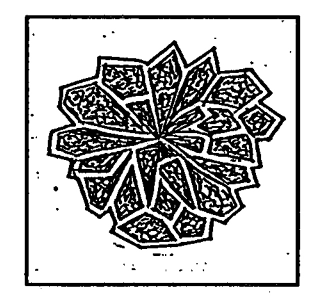
شكل رقم (١٥٢)



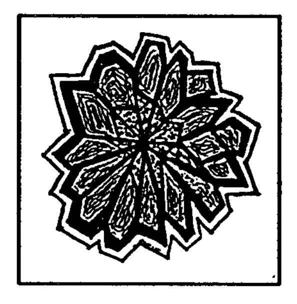
شكل رقم (١٥٣)

مفردات مستنبطة من زوايا الرؤية الأفقية لنخيل البلح

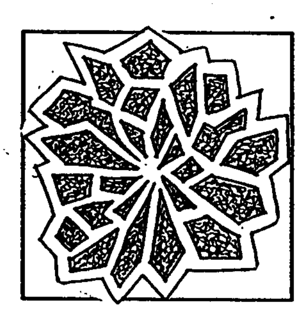
زاوية الرؤية الأفقية لنخيل الزينة :



شكل رقم (١٥٤)



شكل رقم (١٥٥)



شكل رقم (١٥٦)

مفردات مستنبطة من زوايا الرؤية الأفقية لنخيل الزينة

المرحلة الثانية

عمل تصميمات باستخدام الأساليب التشكيلية المختلفة للأجزاء المختارة من أشجار النخيل من خلال المداخل الستة على النحو التالي :

١- التكرار بأساليب متعددة (كالتبادل والتقابل والتتابع والانتشار (التلقائي) والمنعكس، أوتتبع الاتجاه الرأسي أوالأفقي أوالمائل أوالدائري...إلخ)

٢- الشطر والتحريك : وتقصد الباحثة شطر الوحدة أوالمفردة التشكيلية إلى شطرين متساويين، ثم يتم تحريكهما إلى أعلى وإلى أسفل بحيث يتماس الشطران بعضهما ببعض.

٣- التصغير والتكبير : وتقصد الباحثة التصغير أو التكبير للعنصر أوالجزء المختار بنسب متفاوته من الأكبر للأصغر أوالعكس.

٤- الشبكيات الهندسية : وتقصد الباحثة الشبكيات المثلثة والمربعة والسداسية التي تعتمد كل منها على تقسيم سطح الدائرة إلى ثلاث نقاط في الشبكة المثلثة، وتقسم إلى أربع نقاط في الشبكة المربعة، وتقسم إلى ست نقاط في الشبكة السداسية، ثم توصل تلك النقاط على مسافات متساوية.

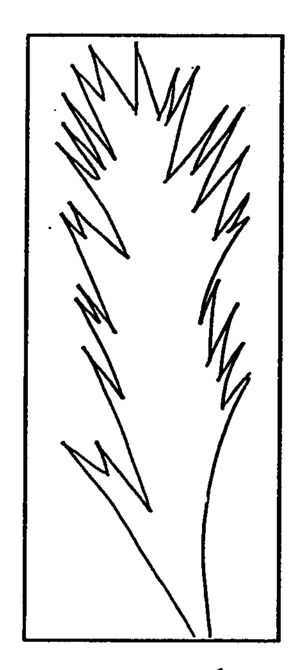
٥- المستطيلات الجذرية : وتقصد الباحثة بالمستطيلات الجذرية المرتبطة بالجانب الهندسي التشكيلي لإعطاء صور من التكرار، منها التكرار المتراكب والمتضافر والخطوط المعقوفة في التكرار.

٦- التطويع داخل أشكال هندسية : وتقصد الباحثة بالتطويع عملية تحوير العنصر أوالجزء داخل الشكل الهندسي سواء كان مربعاً أومستطيلاً أومثلثاً أودائريا دون أن يفقد الشكل خصائصه التشكيلية.

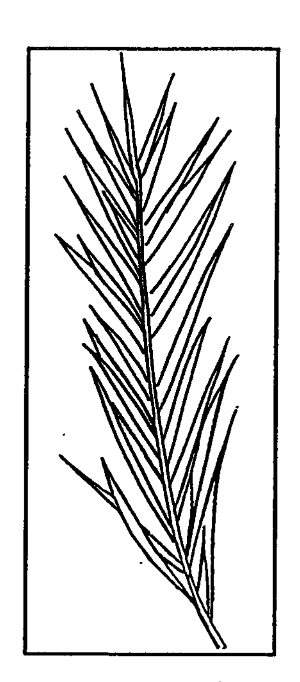
وفيما يلي عرض توضيحي كامل لأحد هذه العناصر المختارة من أشجار النخيل وهي «السعفة»، حيث اتخذتها الباحثة كنموذج أوضحت من خلاله الخطوات التي اتبعتها كأساس في تشكيل تصميماتها الزخرفية.

أولاً : السعفة (الورقة النخيلية الريشية) :

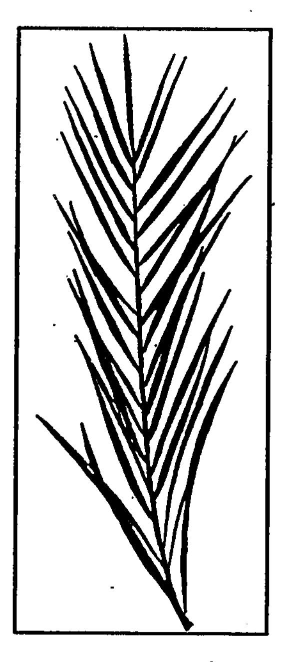
أ - دراسة الورقة النخيلية الريشية للتعرف على نظام الخط الظاهري في الطبيعة كما يتضح في الأشكال أرقام (١٥٧)، (١٥٨)، (١٥٩).



شكل رقم (١٥٧)
نظام الخط المحيطى الظاهرى



شكل رقم (١٥٨)
نظام البناء التتابعى



شكل رقم (١٥٩)
نظام البناء التركيبى الظاهرى

١- نظام الخط المحيطي الظاهري للورقة النخيلية الريشية، حيث التنوع في نظام الخط الإيقاعي المتحرك في اتجاهات وزوايا المحيط الظاهري للورقة النخيلية هو نتيجة لتنوع الزوايا التي نتجت من أطراف الخويصات المنتظمة على المحور الجريدي الأوسط. كما يتضح في شكل رقم (١٥٧).

٢- نظام البناء التتابعي للورقة النخيلية الريشية، حيث يتضح ماتتميز به من الخطوط المتحركة في اتجاهات متتابعة ومتصلة بمركزها المحوري، حيث يلاحظ وجود زوايا متنوعة تظهر من خلال انفراج الخويصات على محور الورقة النخيلية.

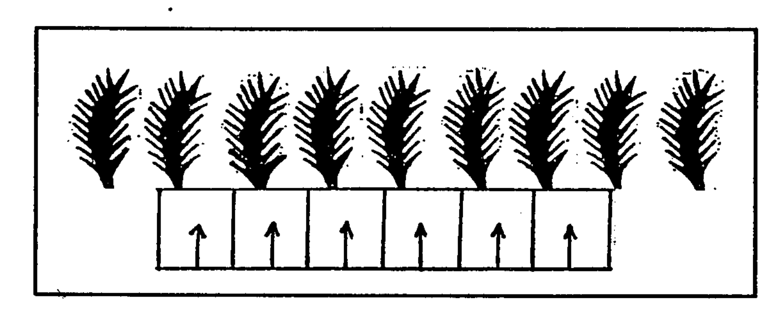
كما يلاحظ أن الخطوط المتصلة بالمحور تحقق نظما إيقاعية متناغمة ومتباينة في صلابة المحور الرئيسي ونعومة الخويصات النامية على محوره. كما يتضح في شكل رقم (١٥٨)، فالتباين والتنوع أحد مظاهر الطبيعة.

٣- نظام البناء التركيبى للشكل الظاهري للورقة النخيلية الريشية، حيث يتضح من خلالها نسبها وتناسبها طولاً إلى عرض، وما يتعلق بها من وجود عنصر الحركة في شكل الخويصات التي تبدو في نظامها التكراري من الجانبين على محورها الرئيسي في نظم فردية أوثنائية أو أكثر، في شكل رأسي أو مائل، وفي وضع متماثل ومتتابع على الجانبين- كما يتضح في شكل رقم (١٥٩).

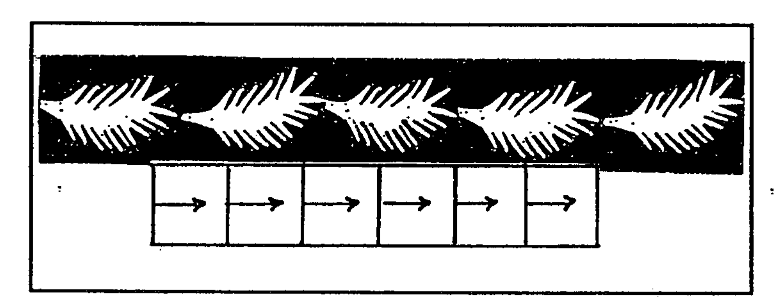
ب- تنفيذ مجموعة من التصميمات للسعفة (الورقة النخيلية الريشية) تقوم على المداخل الستة كالتالي :

١- تصميمات اعتمدت على التكرار بأساليب متعددة :

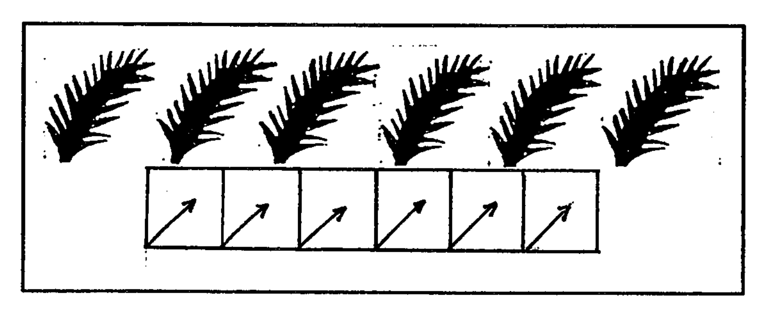
- نماذج توضح نظام الخط المحيطي الظاهري للهيئة الكلية للورقة النخيلية الريشية، تعتمد على التكرار البسيط في أوضاع رأسية، وأفقية، ومائلة، ومنعكسة، ومتقابلة، ومتبادلة، كما يتضح في الأشكال أرقام (١٦٠)، (١٦١)، (١٦٢)، (١٦٣)، (١٦٤)، (١٦٥)



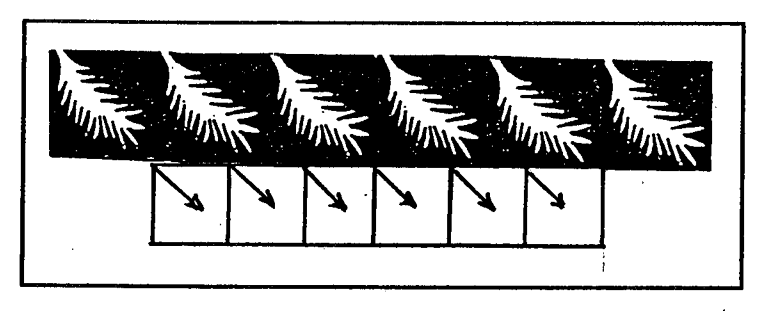
شكل رقم (١٦٠)
يوضح تكرارا بسيطا رأسيا



شكل رقم (١٦١)
يوضح تكرارا بسيطا أفقيا

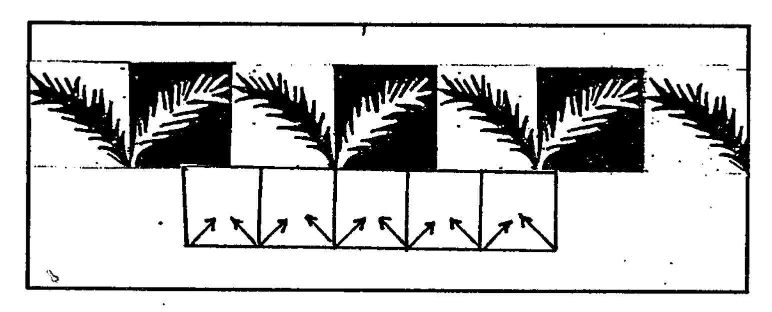


شكل رقم (١٦٢)
يوضح تكرارا بسيطا مائلا



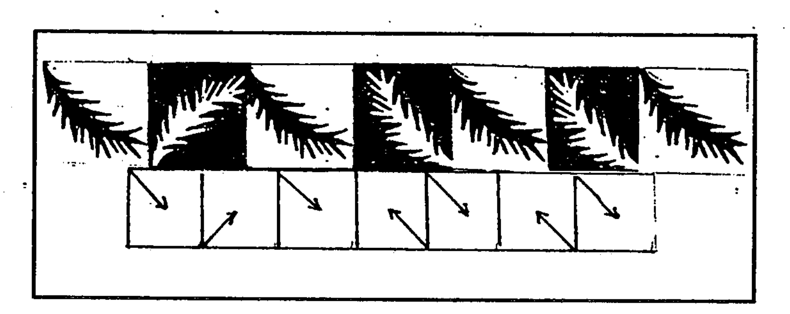
شكل رقم (١٦٣)

يوضح تكرارا بسيطا منعكسا



شكل رقم (١٦٤)

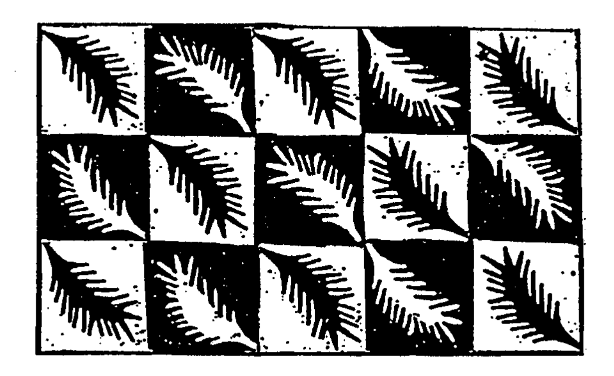
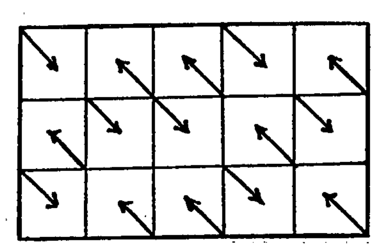
يوضح تكرارا بسيطا متقابلا



شكل رقم (١٦٥)

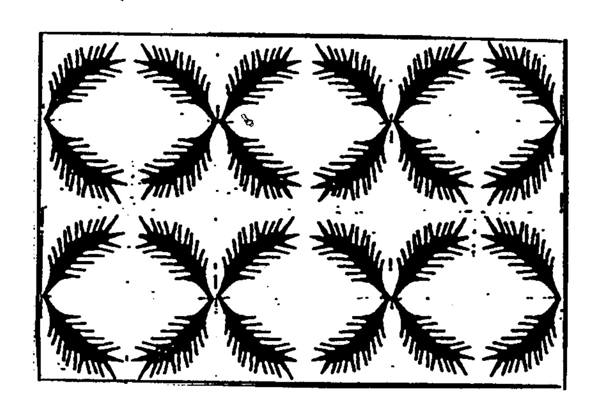
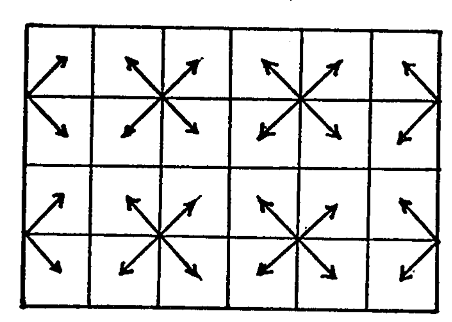
يوضح تكرارا بسيطا متبادلا

- تصميمات اعتمدت على التنوع في أساليب التكرار للورقة النخيلية الريشية كالتكرار المتبادل بين الشكل والأرضية، والمتقابل بالرأس والمنعكس إلى أسفل وإلى أعلى، كما يتضح في الأشكال أرقام (١٦٦)، (١٦٧)، (١٦٨).

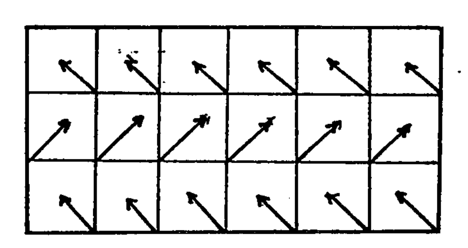
شكل رقم (١٦٦)

يوضح تكرارا متبادلا بين الشكل والأرضية

شكل رقم (١٦٧)

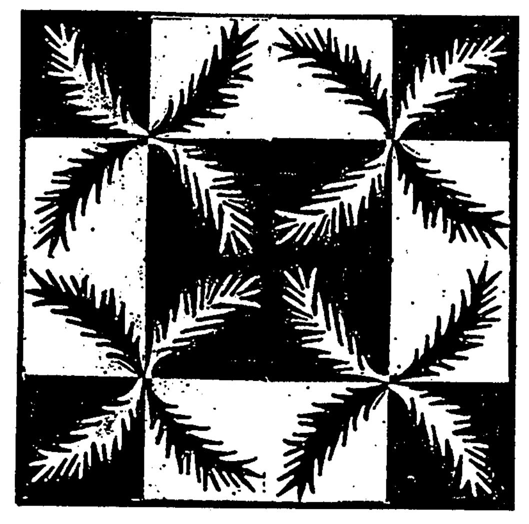
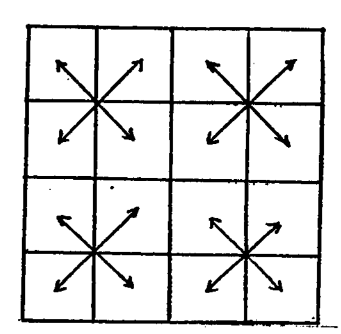
يوضح تكرارا متقابلا بالرأس

شكل رقم (١٦٨)

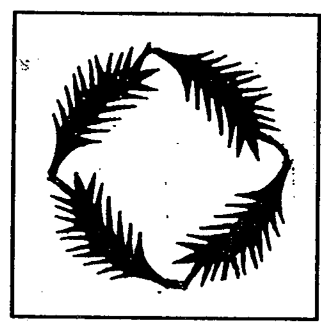
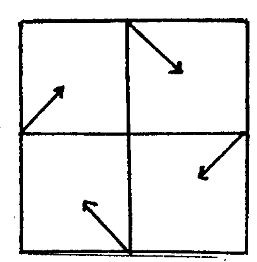
يوضح تكرارا منعكسا إلى أعلى وإلى أسفل

- تصميمات اعتمدت على التكرار المتنوع للورقة النخيلية الريشية في أوضاع متقابلة ومتبادلة ومحورية كما يتضح في الشكلين رقمى(١٦٩)، (١٧٠).

شكل رقم (١٦٩)

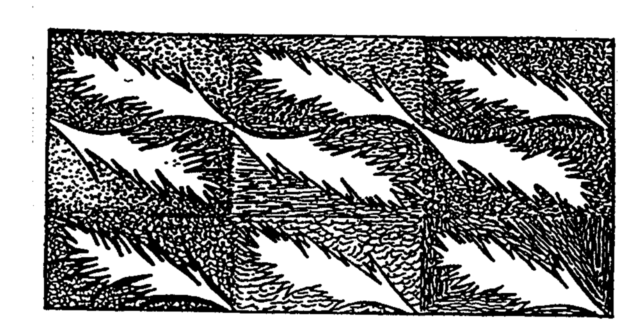
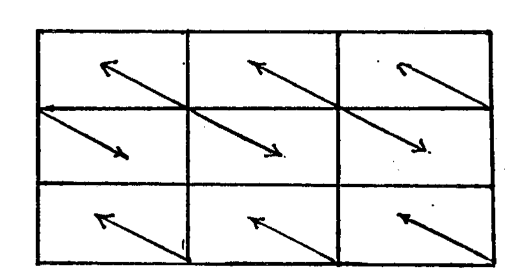
يوضح تكرارا متقابلا ومتبادلا

شكل رقم (١٧٠)

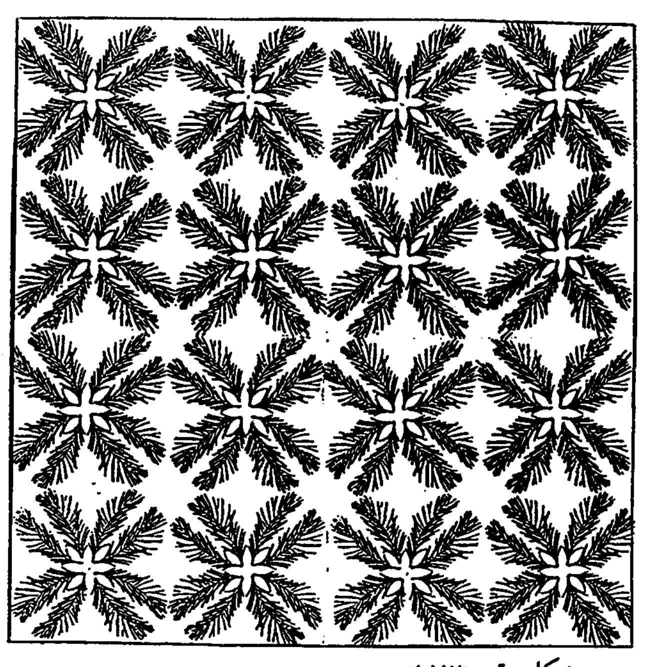
يوضح تكرارا محوريا

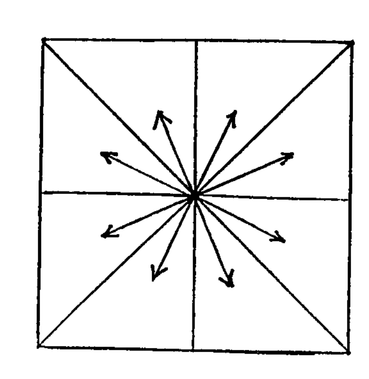
كما أن استخدام التنوع في الخطوط والملامس المستخدمة أعطى للأشكال نظاماً زخرفيـاً وقيمـاً جمالية متنوعة. كما يتضح فى رقم (١٧١)

شكل رقم (١٧١)

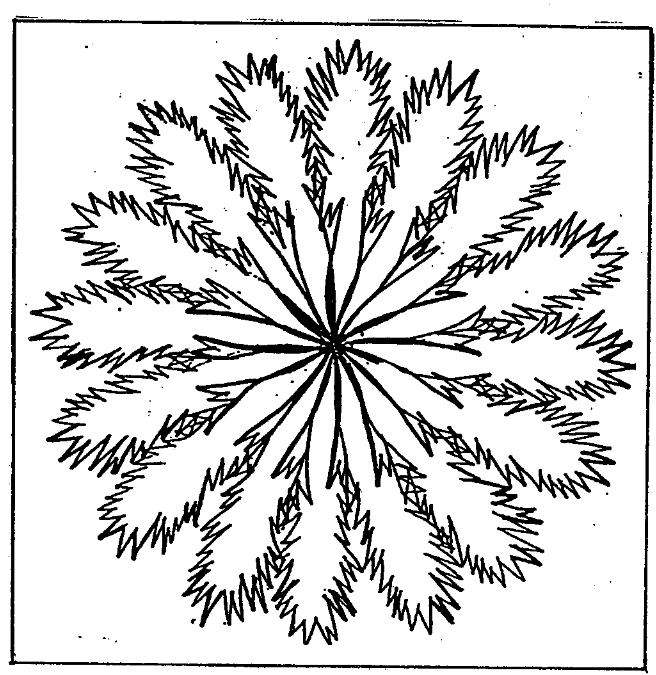
- تصميمات للورقة النخيلية الريشية في نظامها الظاهري الطبيعي تعتمد على التكرار المتقابل وجهـا لوجه وظهراً لظهر على أرضية بيضاء كما يتضح في الشكل رقم (١٧٢).



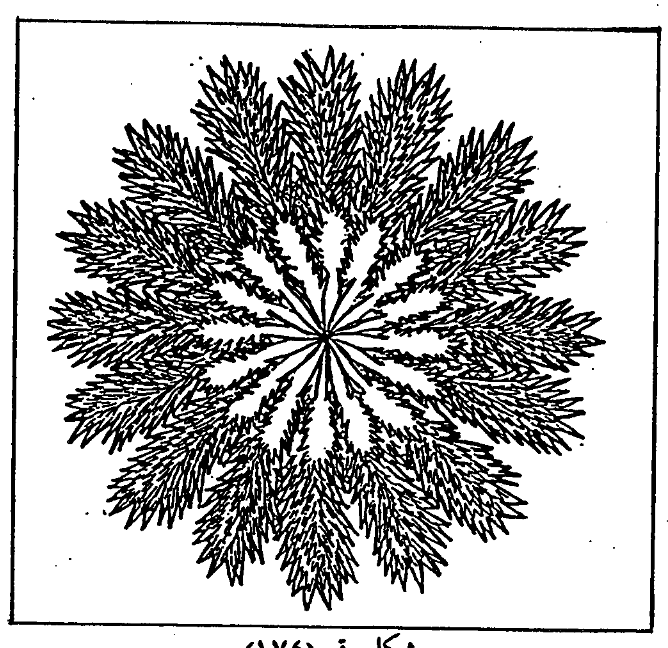


شكل رقم (١٧٢)

- تصميمات اعتمدت على التكرار المحوري مع التكبير أو التصغير لوحدة التصميم للورقة النخيلية الريشية فى نظام خط المحيط الظاهري، مما نتج عنه تراكباً كاملاً أكسب التكوين حركة في العلاقات الخطية، وأسهم في أعطاء التصميم نظاماً زخرفيا. كما يتضح في الشكلين رقمى (١٧٣) و(١٧٤).



شكل رقم (١٧٣)



شكل رقم (١٧٤)

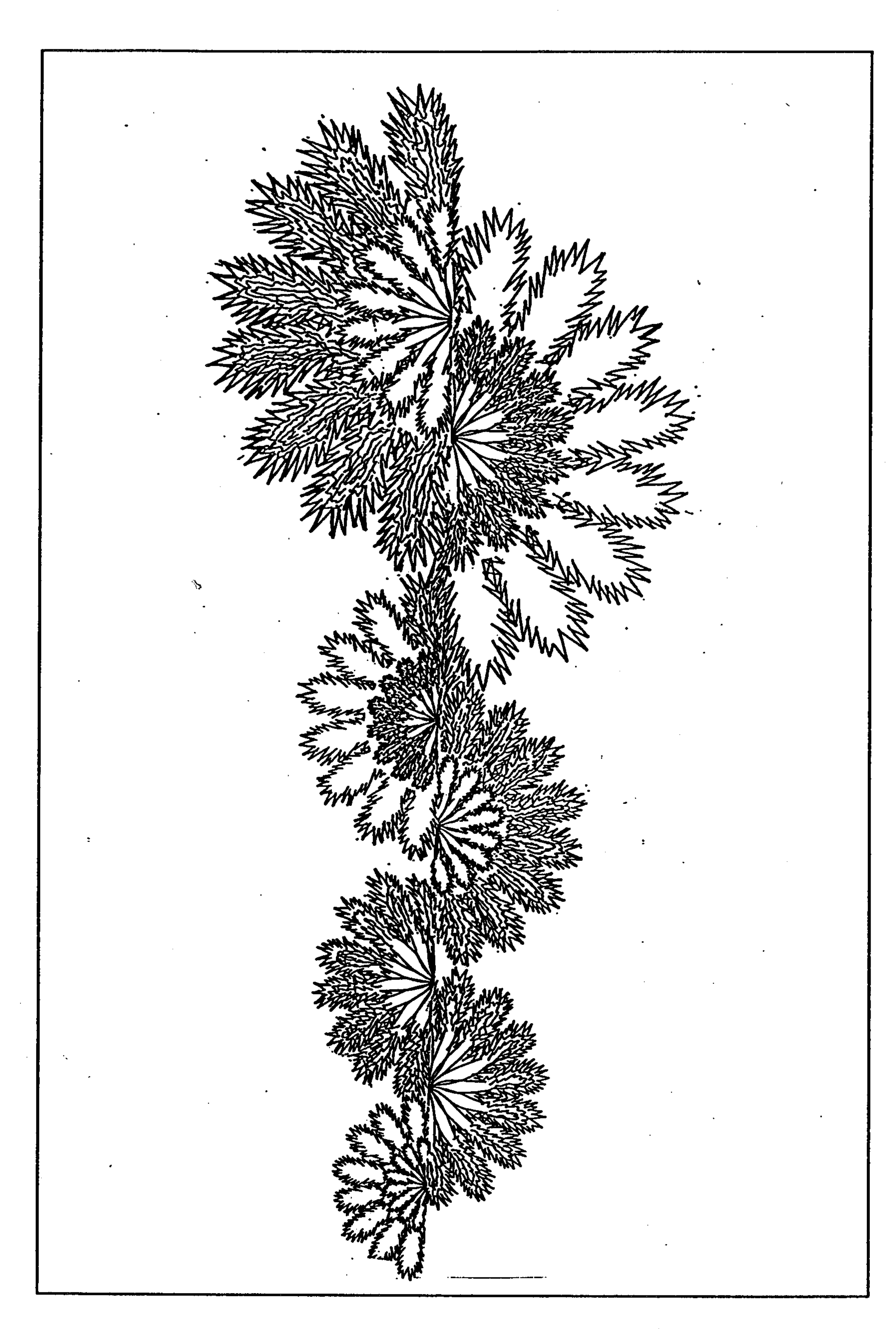
يوضح تراكب نتج عن تكرار محورى مع التكبير أو التصغير

- تصميمات اعتمدت على الشطر والتحريك :

قامت الباحثة بعملية التصغير والتكبير للشكل المحوري السابق رقم (١٧٤) ثم قسمت تلك التصميمات إلى شطرين متساويين، ثم أجرت عملية تحريك إلى أعلى وإلى أسفل كمحاولة لإظهار قيم فنية وتركيبات جمالية جديدة، أثرت على توجيه الإدارك البصري للمسار إلى وجهة أخرى، يلاحظ فيها ترابطا بين كل وضعين متقابلين، على الرغم من كبر نصف المفردة عن وضعها الآخر. كما يتضح في الشكل رقم (١٧٥).

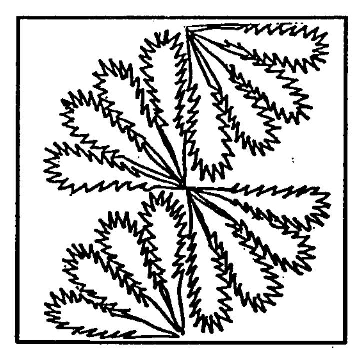
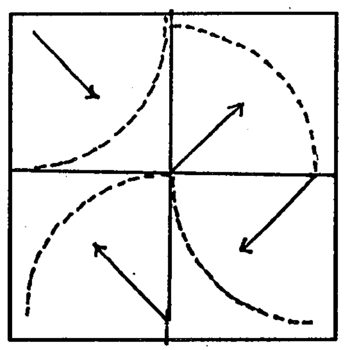
- تصميمات اعتمدت على التكرار لجزء من التصميم السابق، حيث قسمت الباحثة التصميم المحوري الإشعاعي إلى أربعة أجزاء متساوية، ثم قامت بتوزيعه داخل مربع ٨×٨سم، مقسم إلى مربعات أطوالها ٢×٢سم، مما نتج عنها تشكيلات حركية في اتجاهات نحو اليمين واليسار في عملية تكرار متقابل ومتتابع ومنعكس، يقود العين إلى أعلى وإلى أسفل وإلى اليمين وإلى اليسار، كما يتضح في الشكلين رقمى (١٧٦-أ)، (١٧٦-ب).

- تصميمات اعتمدت على الشطر والتحريك للورقة النخيلية الريشية، حيث قسمت رأسياً إلى جزأين، أحدهما تحرك إلى أسفل والآخر تحرك إلى أعلى، وتماس الشطران ببعض، فأتجه أحدهما يمينا والآخر يساراً، مما أظهر حركة عبر مسار الرؤية. كما يتضح ذلك فى الشكل رقم (١٧٧)



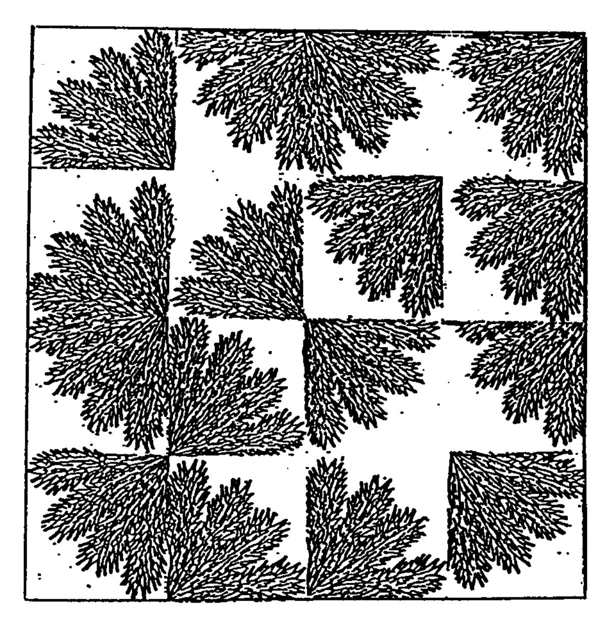
شكل رقم (١٧٥)

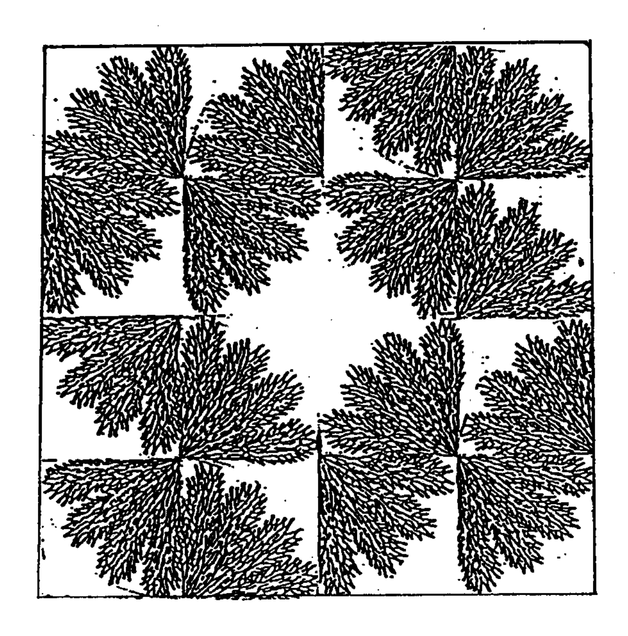
يوضح الشطر والتحريك مع التصغير أو التكبير

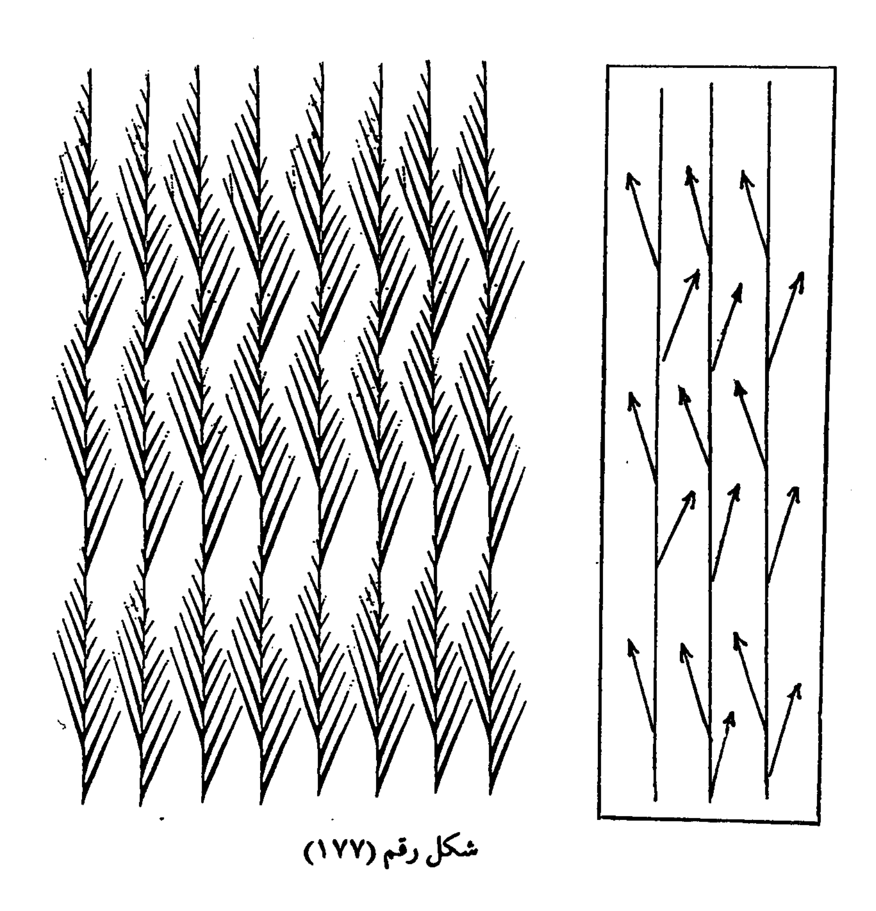
شكل رقم (١٧٦-أ)

يوضح الأساس البنائى للتصميم





شكل رقم (١٧٦-ب)



شكل رقم (١٧٧)

يوضح الشطر والتحريك عبر مسار الرؤية

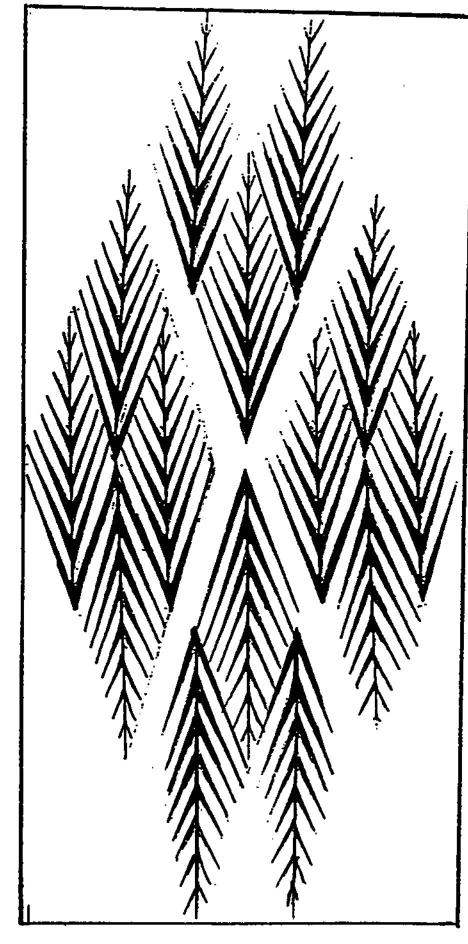
- تصميمات اعتمدت على التكبير والتصغير في تكرار متماثل :

حيث يتساوى فيه كل جانب ويناظر الجانب الآخر محققا نوعاً من الإيقاع نتيجة لتطابق الخويصات على الجانبين، كما يتضح في الشكلين رقمى (١٧٨)، (١٧٩).

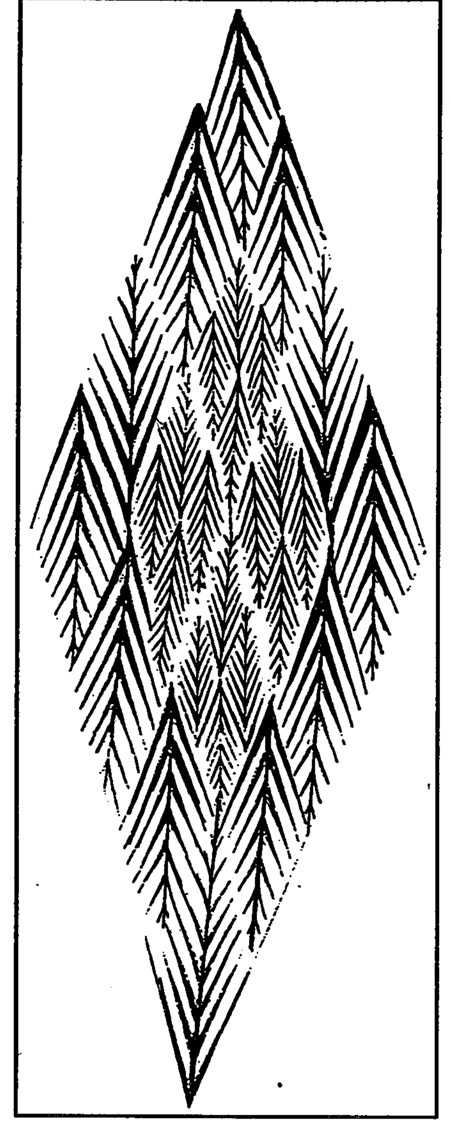
٣- تصميمات اعتمدت على الشبكات الهندسية البسيطة :

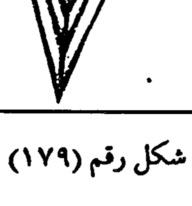
تصميمات اعتمدت على أساس شبكية هندسية مربعة مساحتها ٥×٥سم، حيث قسمت إلى أربعة مربعات، مساحة كل مربع ٢,٥×٢,٥سم، رسم داخل كل مربع المفردة الورقية النخيلية فى نظام خط البناء التتابعي، وذلك بهدف محاولة الاستفادة من تنوع أساليب التكرار وإيجاد علاقات خطية بين الشكل والفراغ الناتج من خلال حركة الورقة المتنوعة، كما أسهمت الملامس المتنوعة للورقة فى اظهار قيم زخرفية جديدة كما يتضح فى الشكل رقم (١٨٠).

- تصميمات اعتمدت على أساس شبكة هندسية مركبة من المثلثات المتساوية الأضلاع كل ضلع يساوي ٢,٥سم، للورقة النخيلية الريشية بأسلوب التكرار المنعكس كما يتضح في الشكل رقم (١٨١).

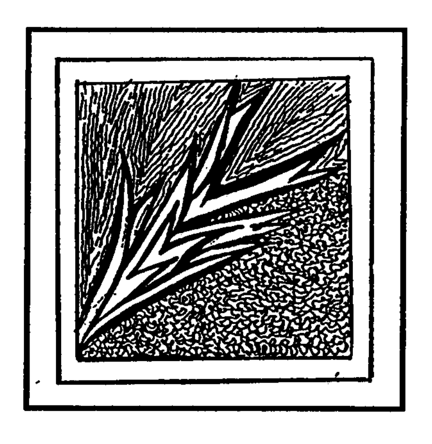


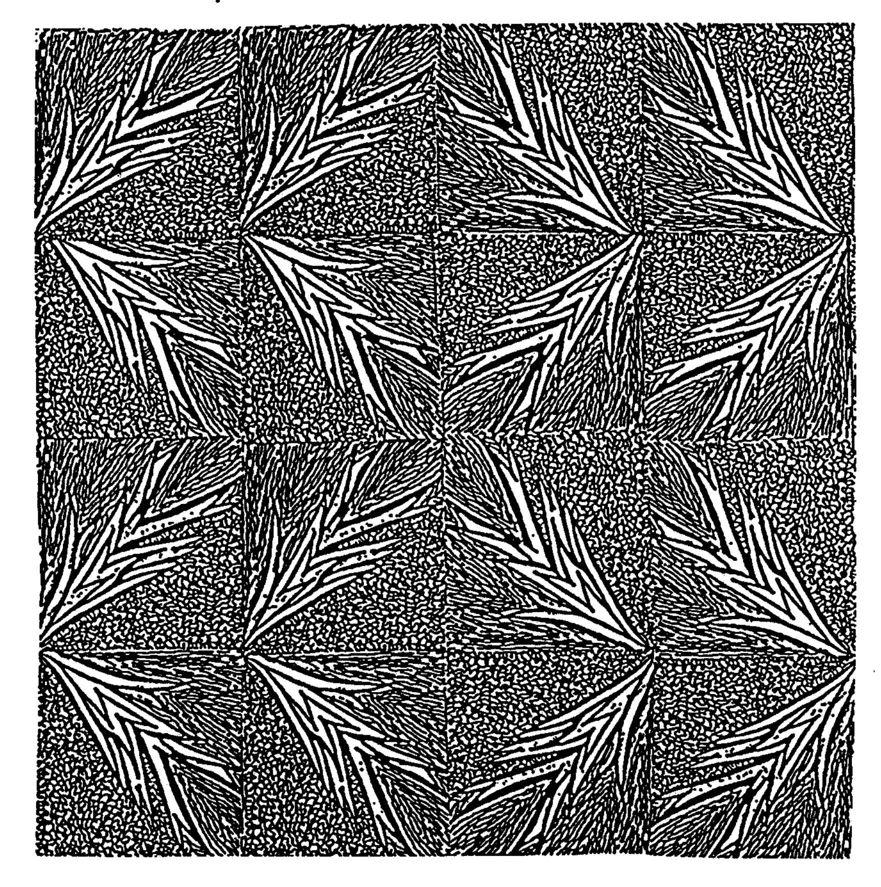
شكل رقم (١٧٨)



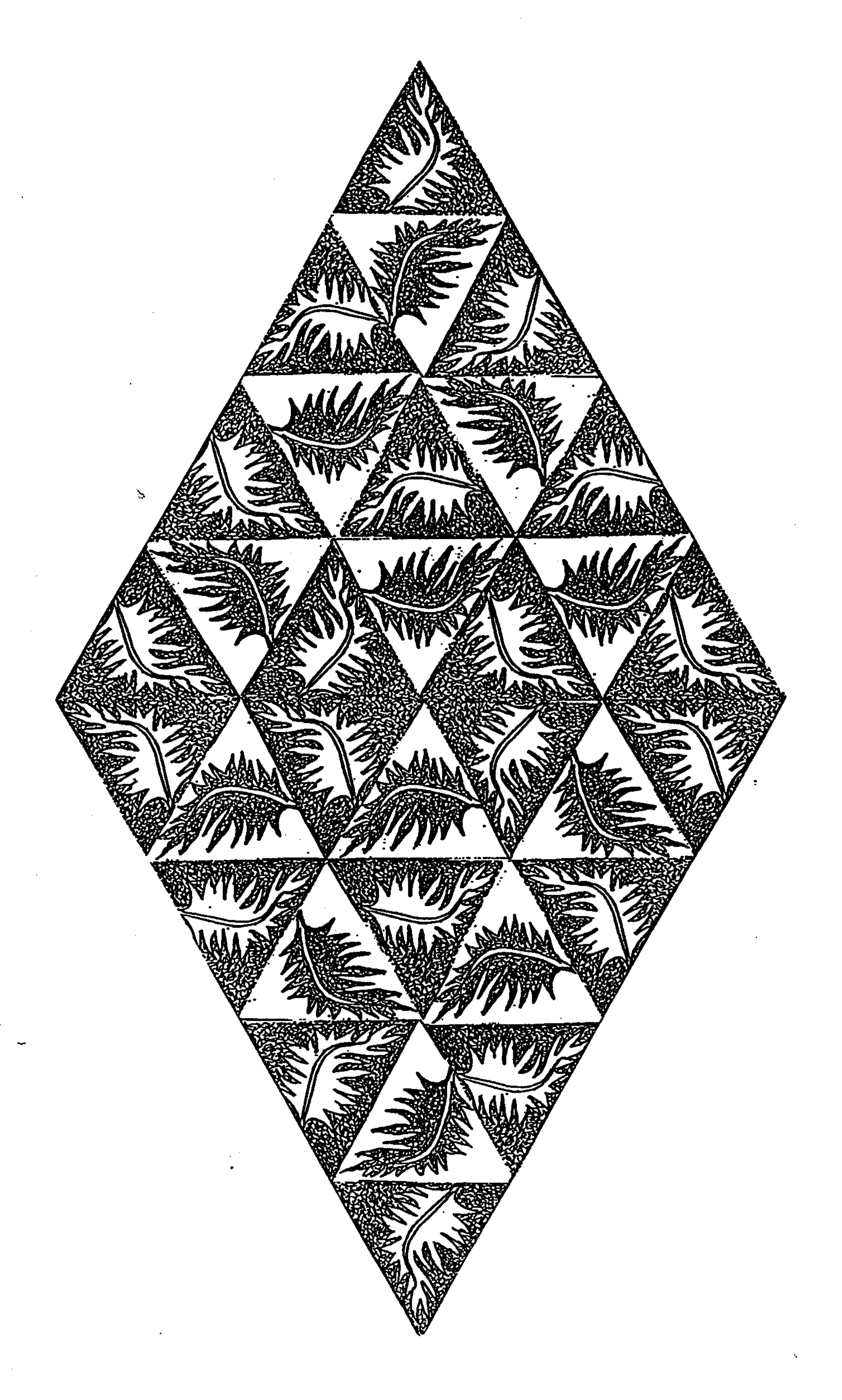


شكل رقم (١٧٩)



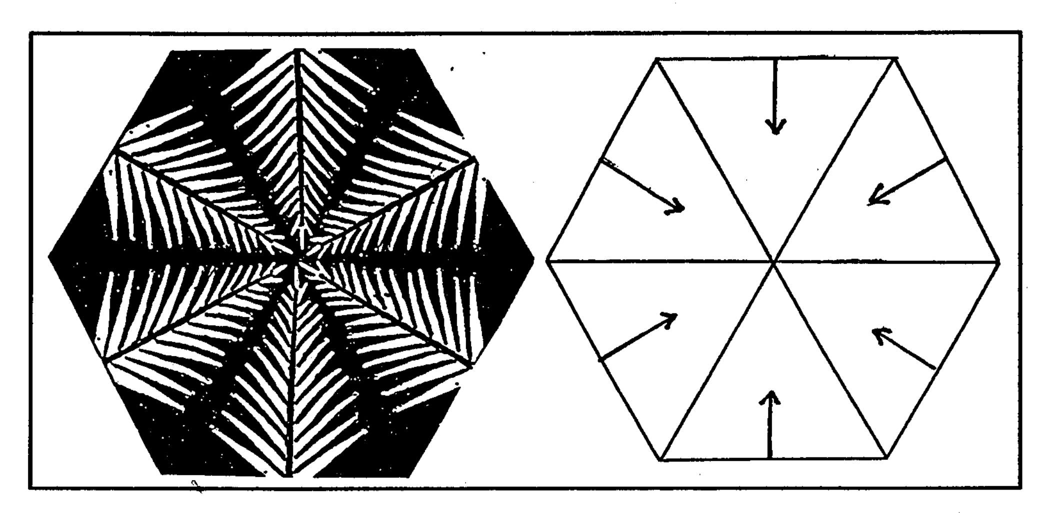


شكل رقم (١٨٠)

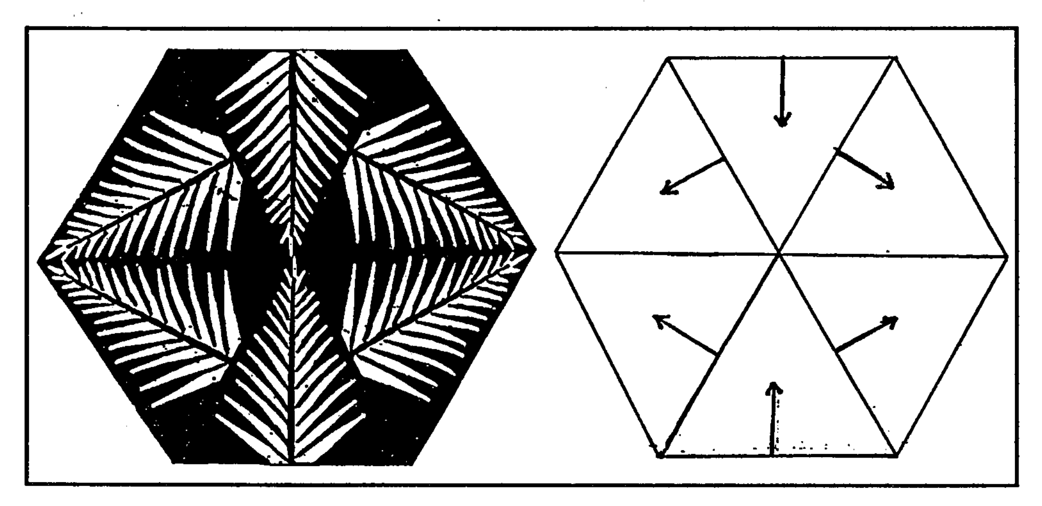


شكل رقم (١٨١)

- تصميمات اعتمدت على أساس الشبكة المثلثة للورقة النخيلية الريشية مكون من ستة مثلثات متساوية تشكل نموذجاً إشعاعياً وآخر متماثل في شكل سداسي، كما يتضح في الشكلين رقمى (١٨٢)، (١٨٣).

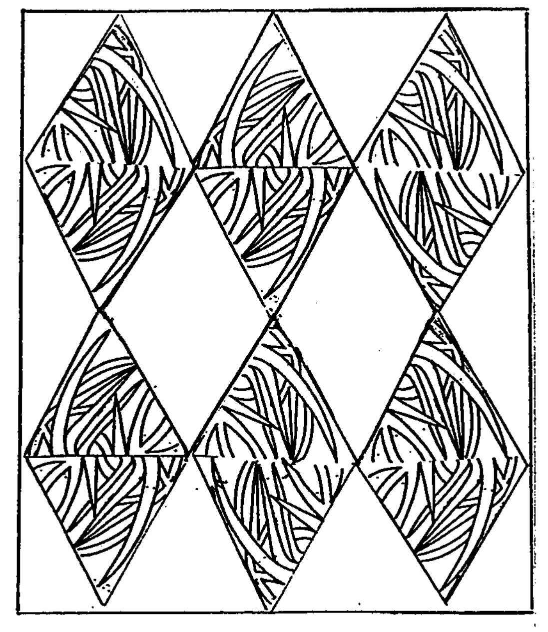


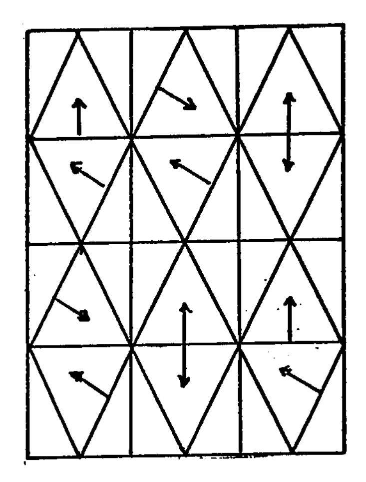
شكل رقم (١٨٢)



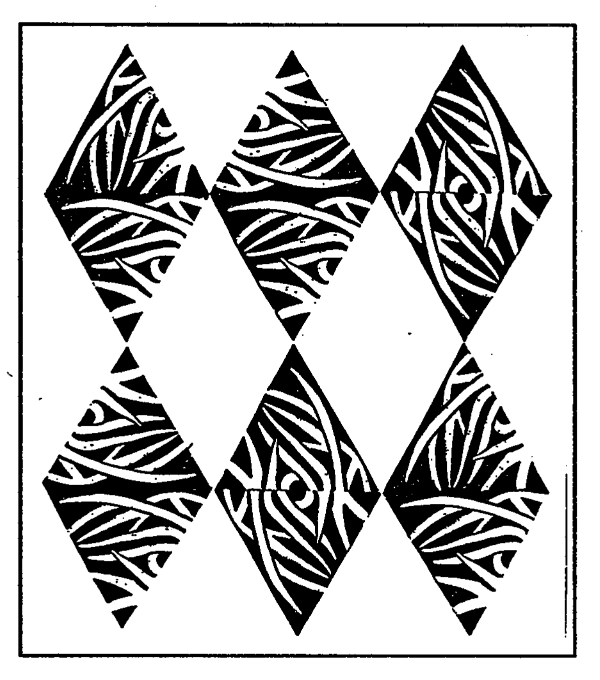
شكل رقم (١٨٣)

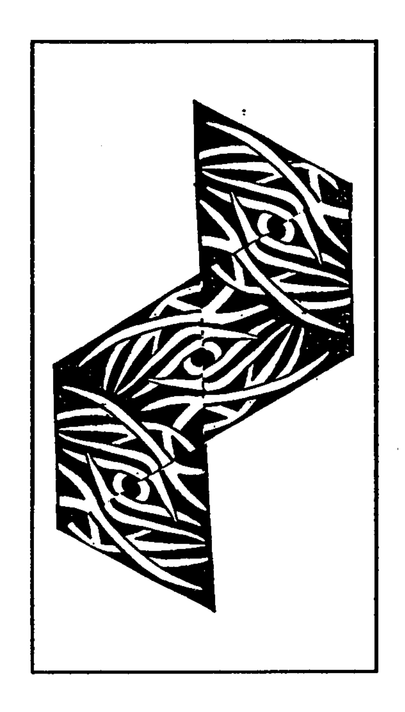
- تصميمات اعتمدت على أساس الشبكية المثلثة لقطاع من الورقة النخيلية الريشية مكون من ست مثلثات متساوية، تكون أشكالاً سداسية بأساليب التكرار المتنوعة كالتكرار المنعكس والمتقابل وجهاً لوجه أو ظهراً لظهر، كما أن تنوع الظلال واختلاف وضع المثلثات قد ساهم فى إظهار قيم فنية متنوعة كما يتضح فى الأشكال أرقام (١٨٤)، (١٨٥)، (١٨٦)، (١٨٧).



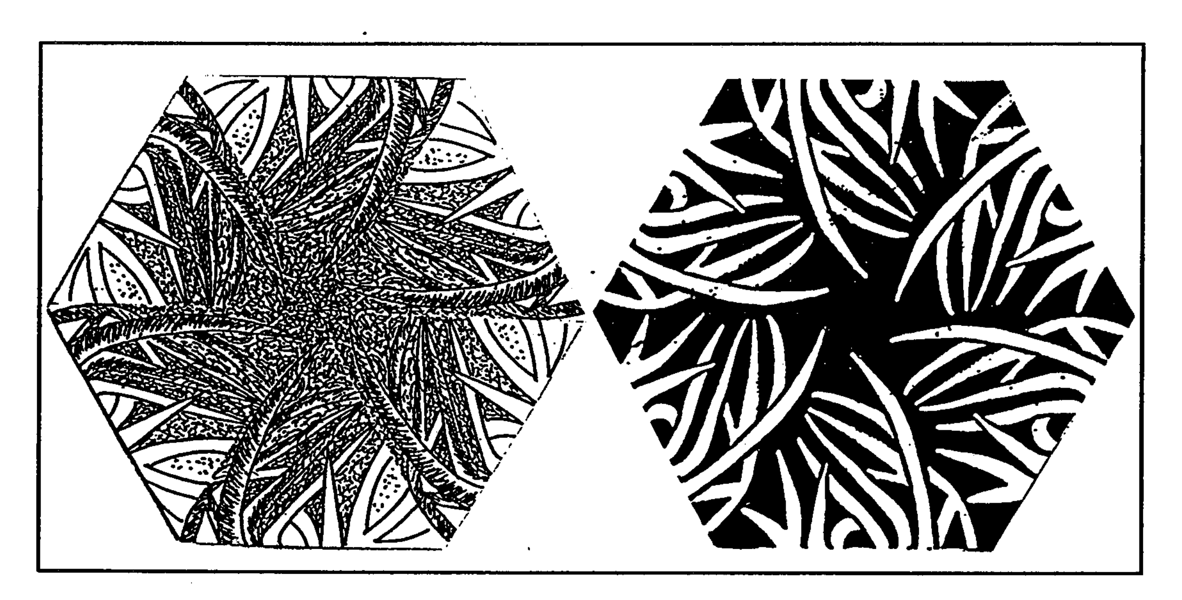


شكل رقم (١٨٤)

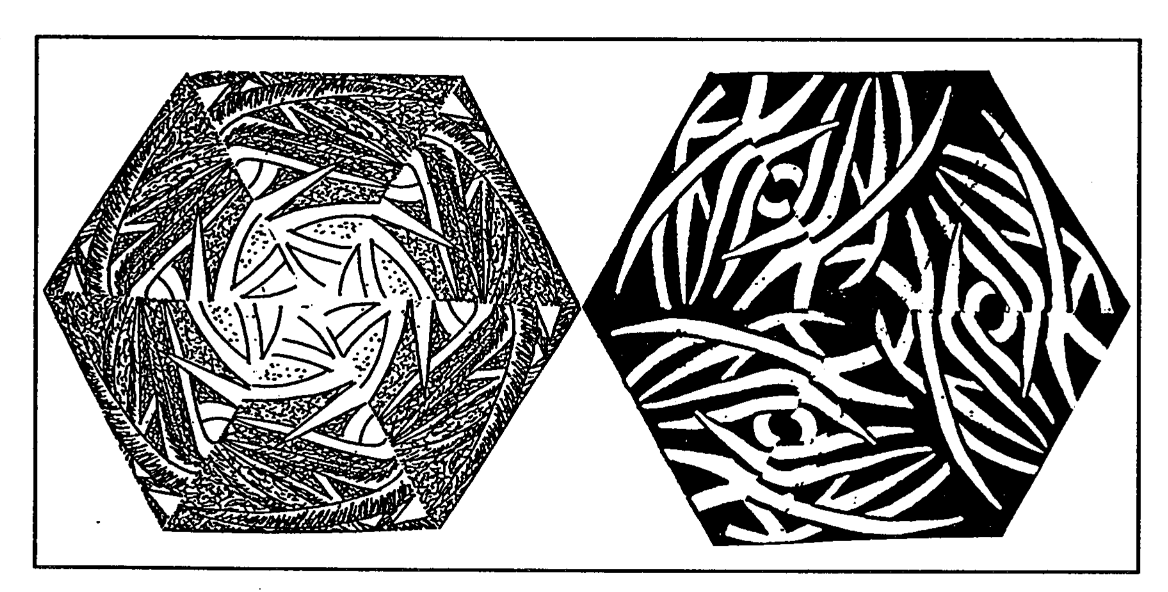




شكل رقم (١٨٥)



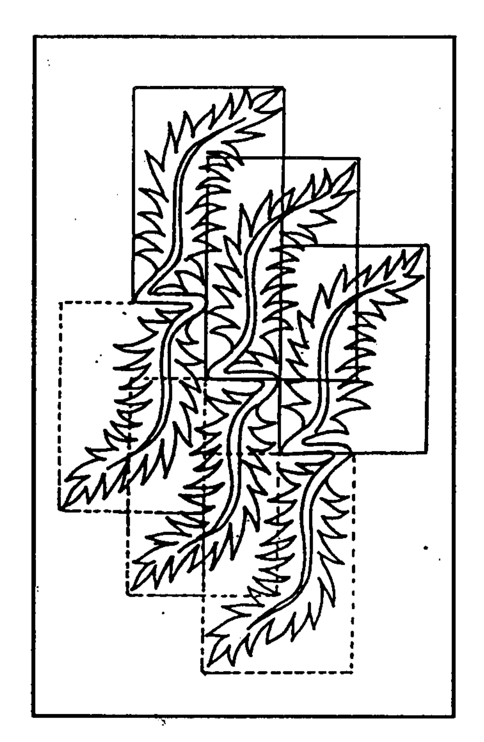
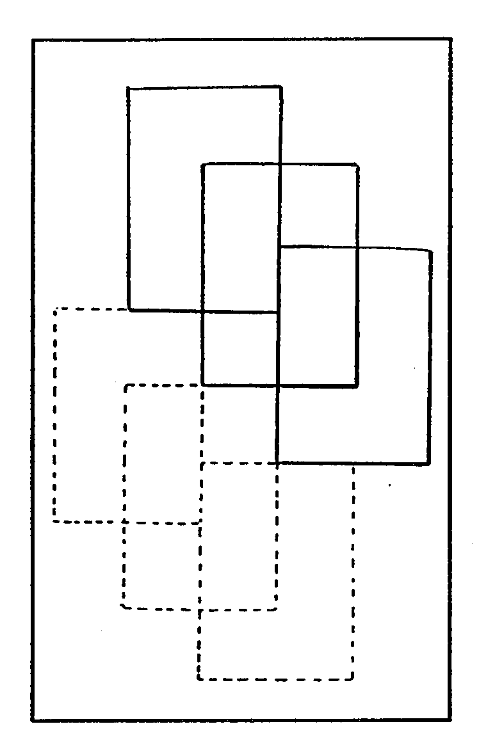
شكل رقم (١٨٦)



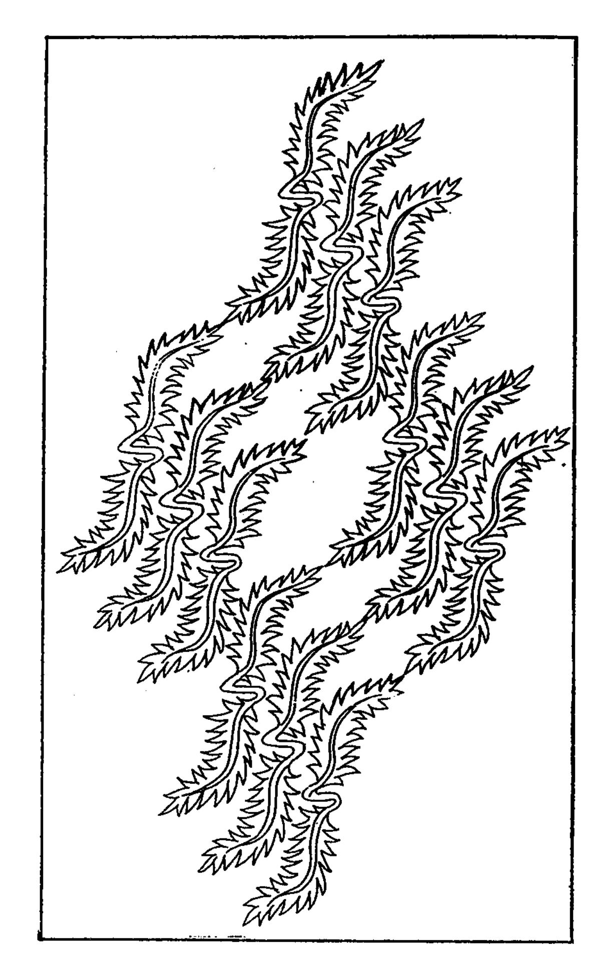
شكل رقم (١٨٧)

٤- تصميمات اعتمدت على المستطيلات الجذرية :

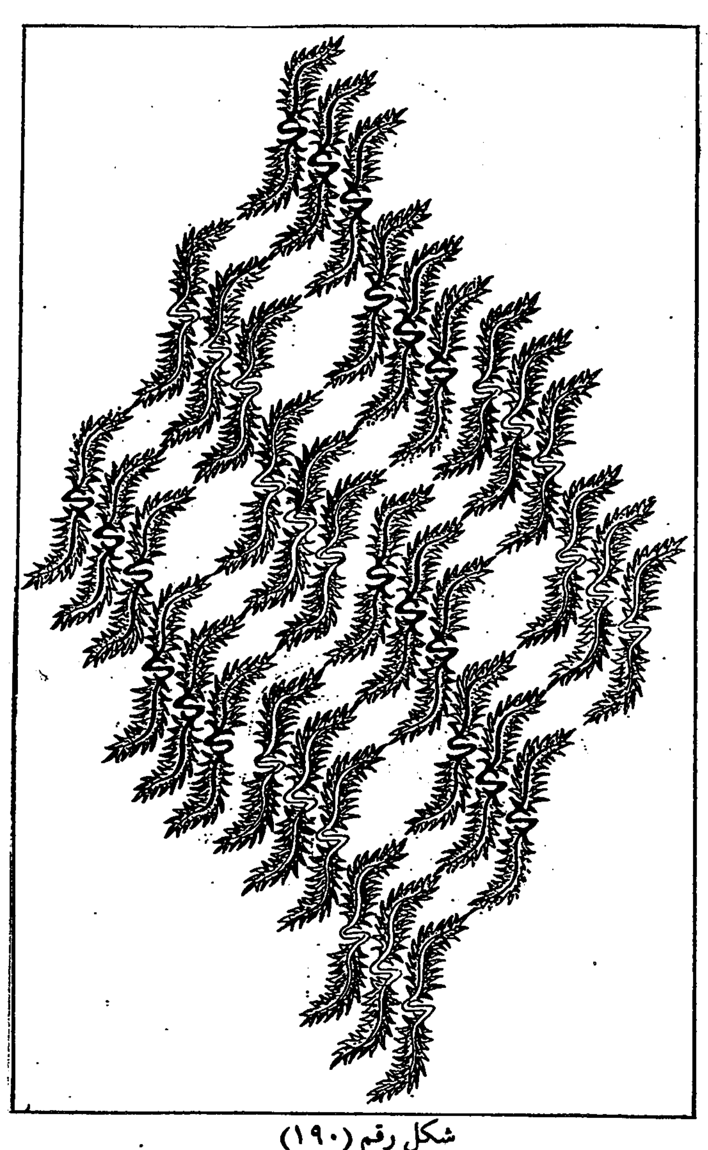
- تصميمات تعتمد على أساس شبكية هندسية مركبة من مستطيلات $\sqrt{2}$ للورقـة النخيلية كما يتضح في الأشكال أرقام (١٨٨)، (١٨٩)، (١٩٠).

شكل رقم (١٨٨)



شكل رقم (١٨٩)



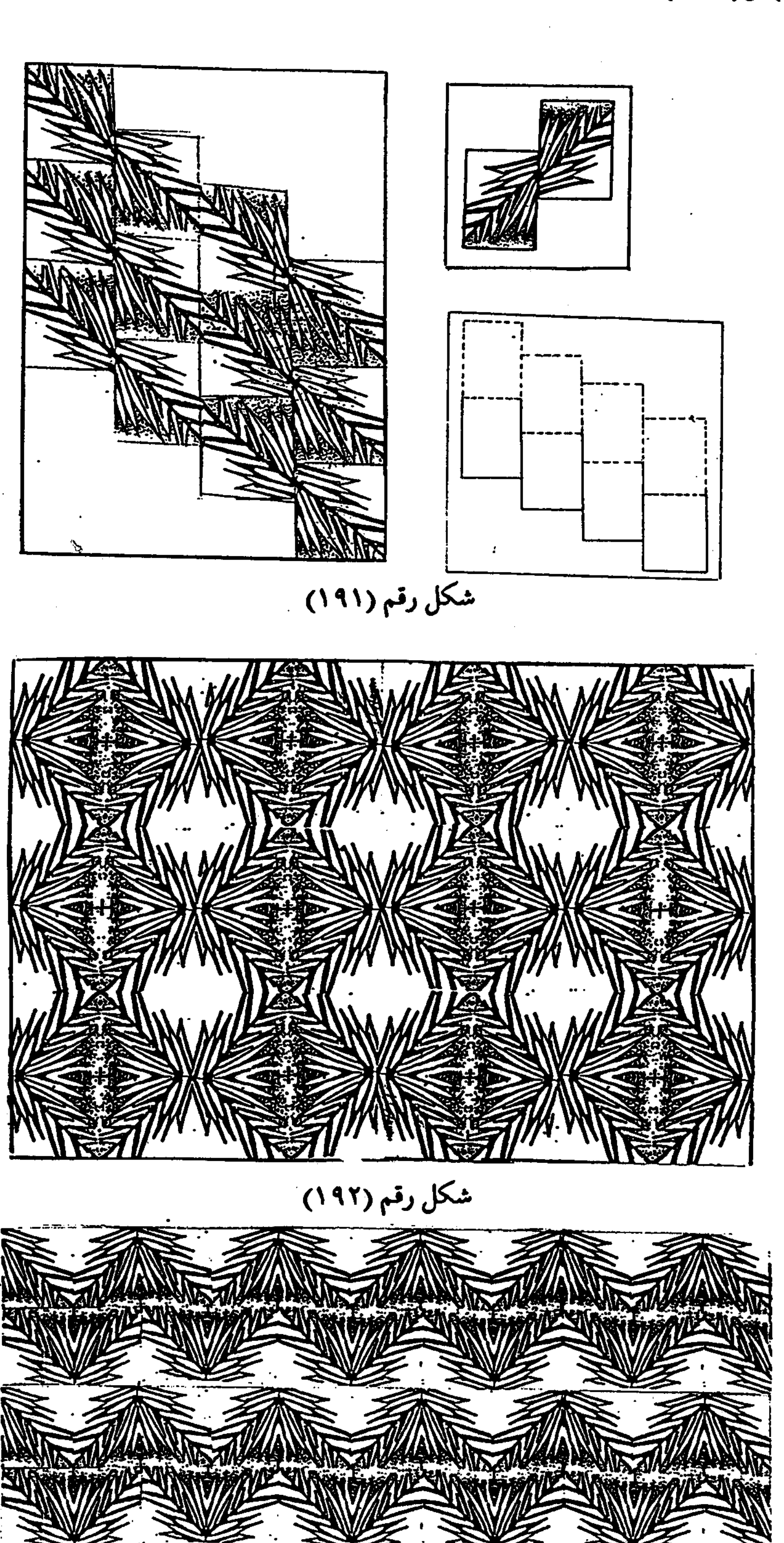
شكل رقم (١٩٠)

-تصميمات اعتمدت على أساس شبكية هندسية مركبة من مستطيلات $\sqrt{٥}$ لجزء من الورقة النخيلية الريشية، كما في نظام البناء التتابعي، مع التنويع فى استخدام الخطوط والظلال وأساليب التكرار، كما يتضح في الأشكال (١٩١)، (١٩٢)، (١٩٣).

٥- تصميمات اعتمدت على تطويع جزء أوعنصر داخل أشكال هندسية :

- تصميمات تعتمد على تطويع شطر طولى من الورقة النخيلية الريشية لتتواءم مع شكل الدوائر المتقاطعة، حيث قامت الباحثة بتصغيرها وإخضاعها داخل الشكل الدائرى. كما يتضح فى الشكل رقم (١٩٤). ثم قامت بتكراره داخل مربع مساحته ٣,٤×٣,٤سم، تم تقسيمه إلى أربعة مربعات مساحة كل مربع ٣,٥×٣,٥سم، مما أدى إلى تغير شكل التصميم عن حالته

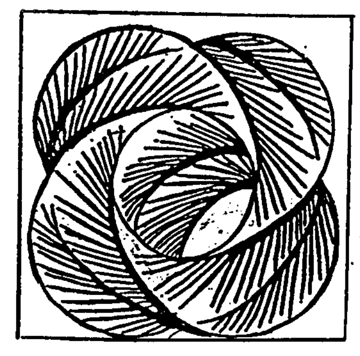
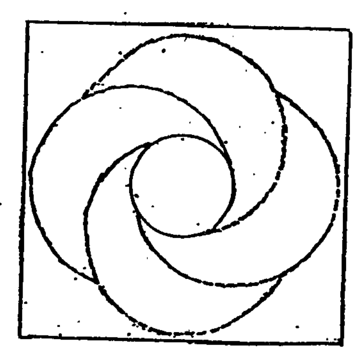
الأول،ى ونتج عن ذلك علاقة جديدة فى وحدة الشكل. كما يتضح في الشكلين رقمى (١٩٥) و(١٩٦).



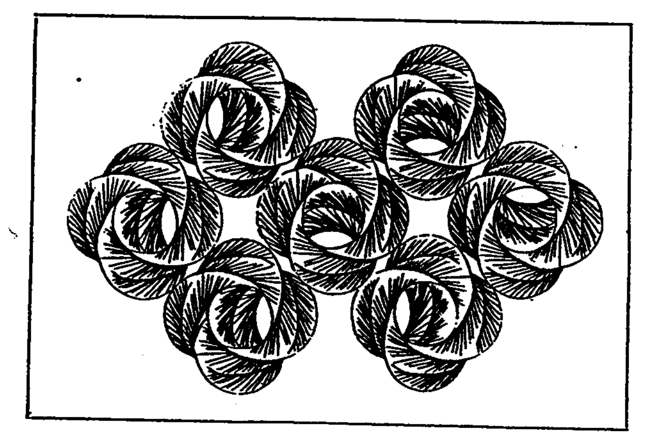
شكل رقم (١٩١)

شكل رقم (١٩٢)

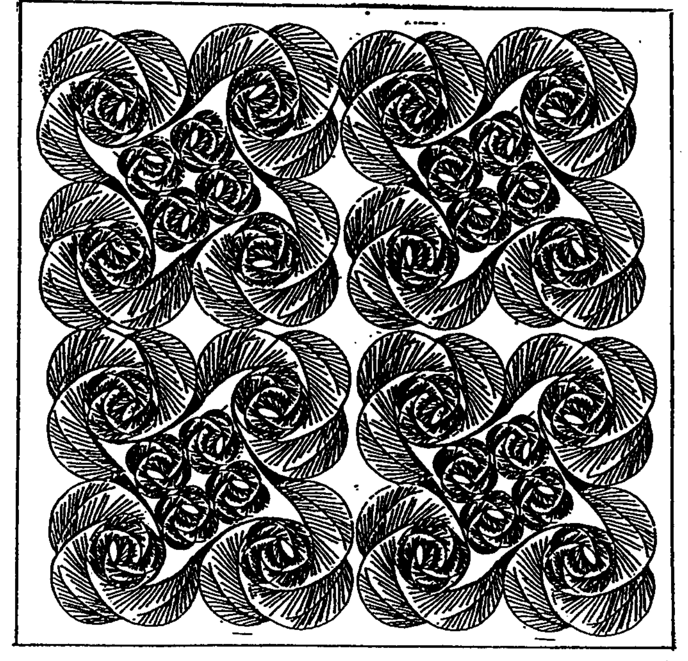
شكل رقم (١٩٣)

شكل رقم (١٩٤)

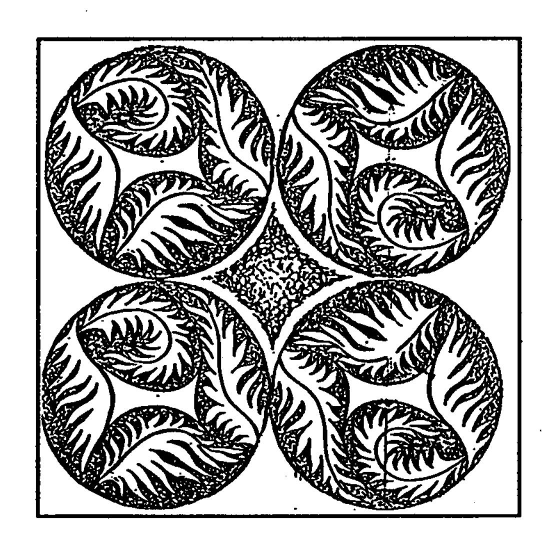


شكل رقم (١٩٥)



شكل رقم (١٩٦)

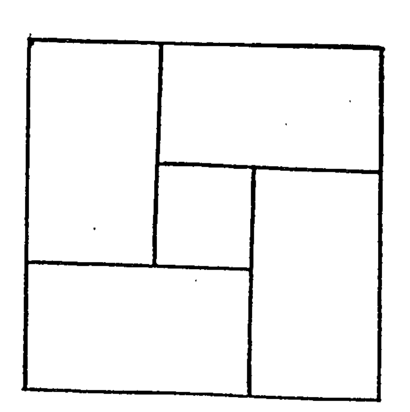
- تصميمات اعتمدت على تطويع الوريقات النخيلية الريشية لتتواءم مع تكوين الدوائر المتماسة، ومن خلال ذلك حاولت الباحثة إبراز قيم فنية من خلال عملية التطويع، ظهرت فى التبادل بين الشكل والأرضية باضافة بعض الملامس، مما أعطى التكوين وحدات تشكيلية أدى نظام توزيعها إلى رؤية اتجاهات حرة نحو اليمين واليسار. كما يتضح في الشكل رقم (١٩٧).

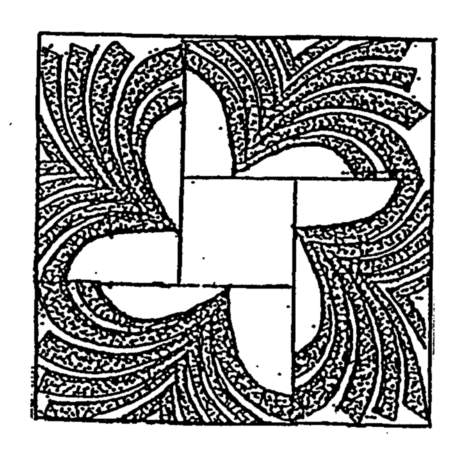




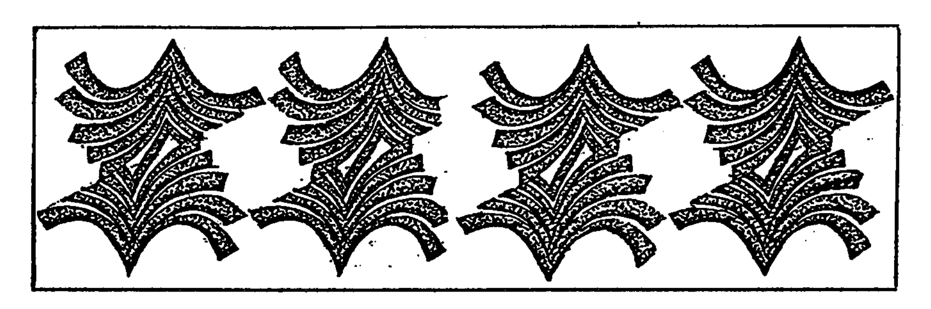
شكل رقم (١٩٧)

- تصميمات اعتمدت على تطويع الورقة النخيلية الريشية بداخل مستطيل √٣ على نظام المفروكة الإسلامية في تكرار متنوع ومتبادل، كما يتضح في الأشكال أرقام (١٩٨)، (١٩٩)، (٢٠٠)، (٢٠١).

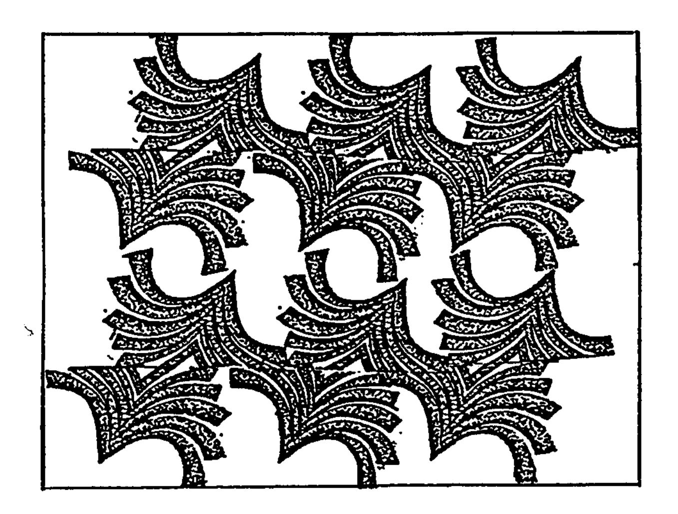




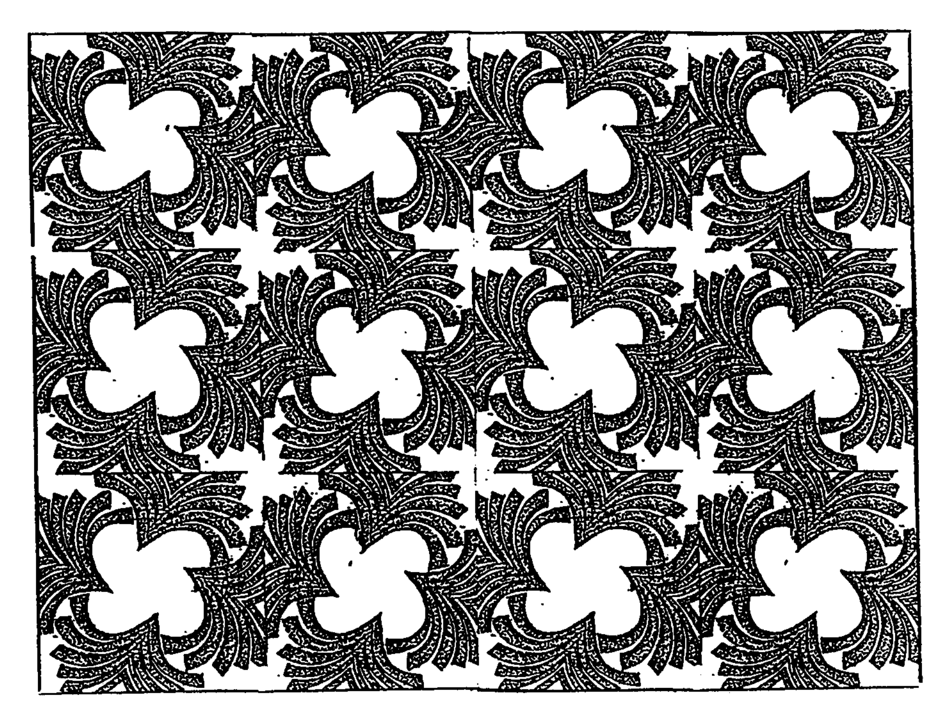
شكل رقم (١٩٨)



شكل رقم (١٩٩)



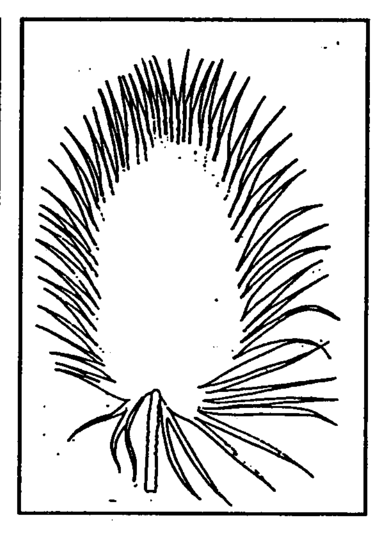
شكل رقم (٢٠٠)



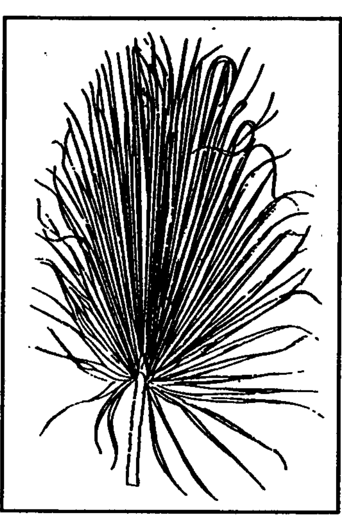
شكل رقم (٢٠١)

ثانيا : الورقة النخيلية المروحية

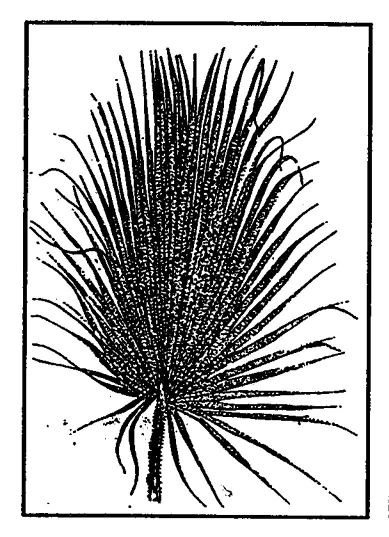
أ- دراسة الورقة النخيلية المروحية للتعرف على نظام الخط الظاهري في الطبيعة كما يتضح فى الأشكال أرقام (٢٠٢)، (٢٠٣)، (٢٠٤).



شكل رقم (٢٠٢)
نظام الخط المحيطى الظاهرى



شكل رقم (٢٠٣)
نظام البناء التتابعى



شكل رقم (٢٠٤)
نظام الخط التركيبى الظاهرى

١- نظام الخط المحيطي الظاهري للورقة النخيلية المروحية، وهو نظام الخط في مسار حركي متناغم في حركة إيقاعيه، تنطلق العين معها في رحلة متصلة دون انفصال، يتحرك الخط حول هيئة الورقة مشكلاً نظاماً متنوعاً من إيقاع الطبيعة، فيتيسر لها بلوغ نظام للشكل الكلي وتمثله في مفردة تشكيلية جديدة كمايتضح في شكل رقم (٢٠٢).

٢- نظام البناء التتابعي للورقة النخيلية المروحية، يكشف هذا النظام عن أنماط خطية كالخط المنحني، والمتماوج، والدائري، نتجت من نهايات أطراف الورقة النخيلية المروحية المشقوقة المتدلية المتشابكة كنظم خطية حركية غير منتظمة، الأمر الذى يؤدى إلى تأثير بصري على الإحساس بالإيقاع والحركة في الرؤية من خلال اختلاف الكثافة الخطية داخل المساحات المتنوعة، كما يكشف عن علاقات خطية تساعدعلى إظهار علاقات تشكيلية برؤى جديدة. كما يتضح في شكل رقم (٢٠٣).

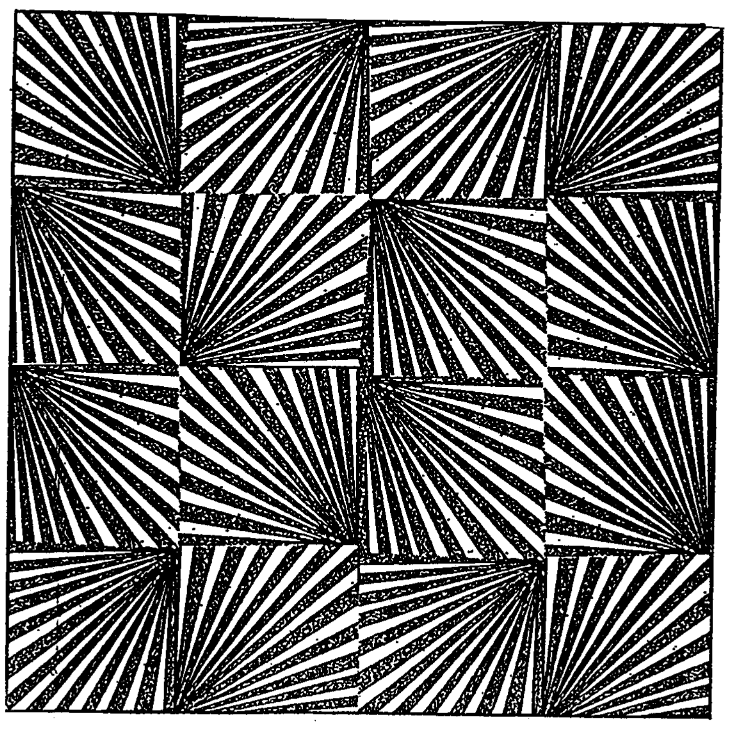
٣- نظام الخط التركيبي الظاهري : للورقة النخيلية المروحية، يتضح من خلاله النظام الإشعاعي عبر الخطوط المنطلقة من نقطة واحدة تشكل حدوداً للخويصات الملتحمة في اتجاه رأسي يعبر عن الاستمرار أواللانهاية.

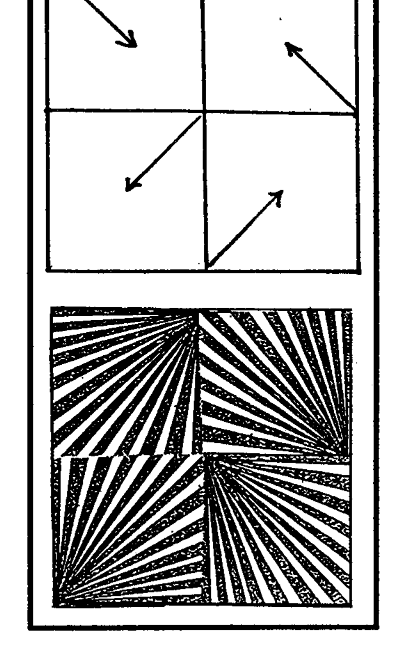
كما يلاحظ في نهاية أطرافها زوايا متنوعة نتجت من خلال انفراج أطرافهـا المشـقوقة بـأطوال متفاوفته. كما يتضح في شكل رقم (٢٠٤)

وقد قامت الباحثة بدراسة الورقة النخيلية المروحية لتوضيح نظام الخـط والمسـاحة والعلاقـات التشكيلية للشكل الظاهري، ونظام البناء التتـابعي، ونظـام الخـط المحيطي الظـاهري، بهـدف إدراك القيم الجمالية كمدخل لتنظيم علاقات الأشكال والوصول إلى تصميمات جديدة.

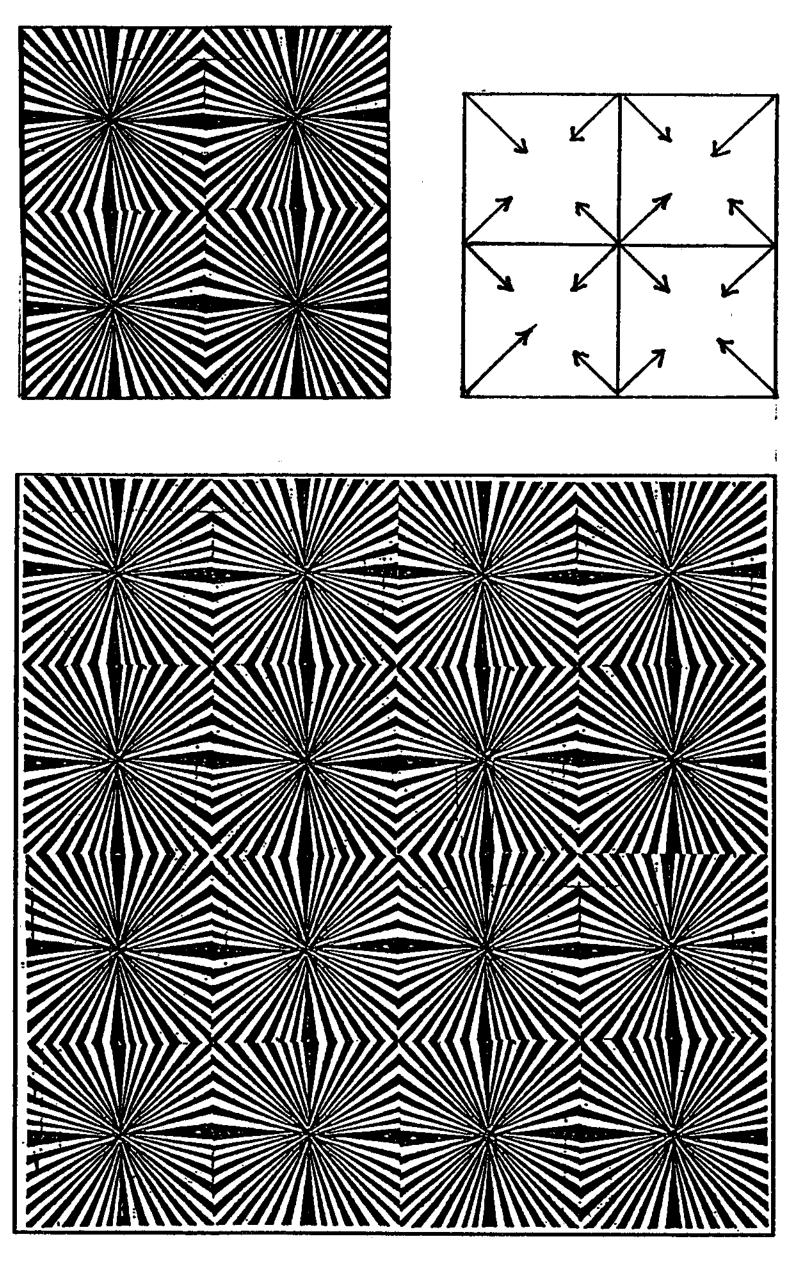
ب – وفيمايلي عرض لبعض التصميمات التى نفذتها الباحثة من خلال بعض المداخل :

– تصميمات اعتمدت على التكرار لقطاع مأخوذ مـن الورقـة النخيليـة المروحيـة يوضـح نظـام الخط الإشعاعي في أربعة مربعات مساحة المربـع ٤×٤سـم، حيـث حقـق مـن خـلال علاقـة الخطوط مع بعضها البعــض ترابطاً وتآلفا، مما جعـل العـين تتحـرك داخـل التصميـم متبعـة اتجاهات الخطوط في حركة مستقيمة رأسية منبثقة من نقطة، ثم تنفرج حتى تصـل إلى نقطـة التجمع، تقابلها حركة الخطوط في اتجاه عكسي، لتلتقي معا وكأنها ردفعل للحركـة الأولى. هذه الحركات الأربع باستمرار إدراكهـا وإحداثهاوتكرارهـا تحقـق حركـة إيقاعيـة في تنـاغم بصري. كما يتضح في الشكلين رقمى (٢٠٥)، (٢٠٦).



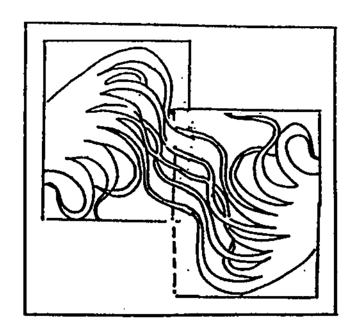
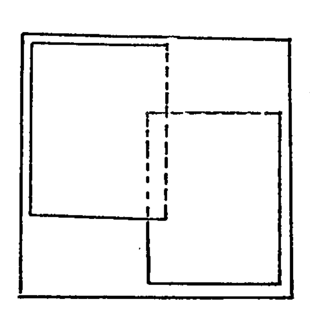
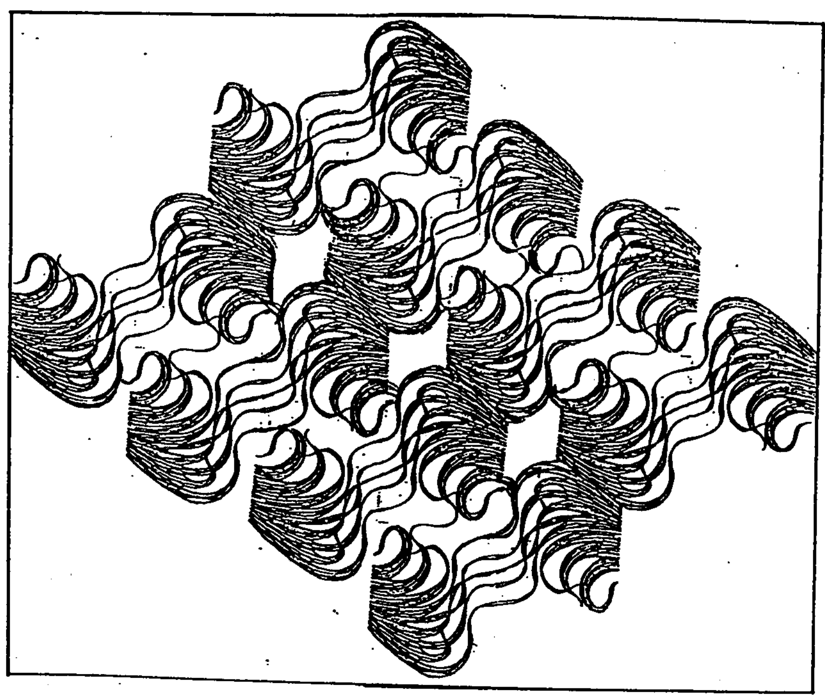


شكل رقم (٢٠٥)

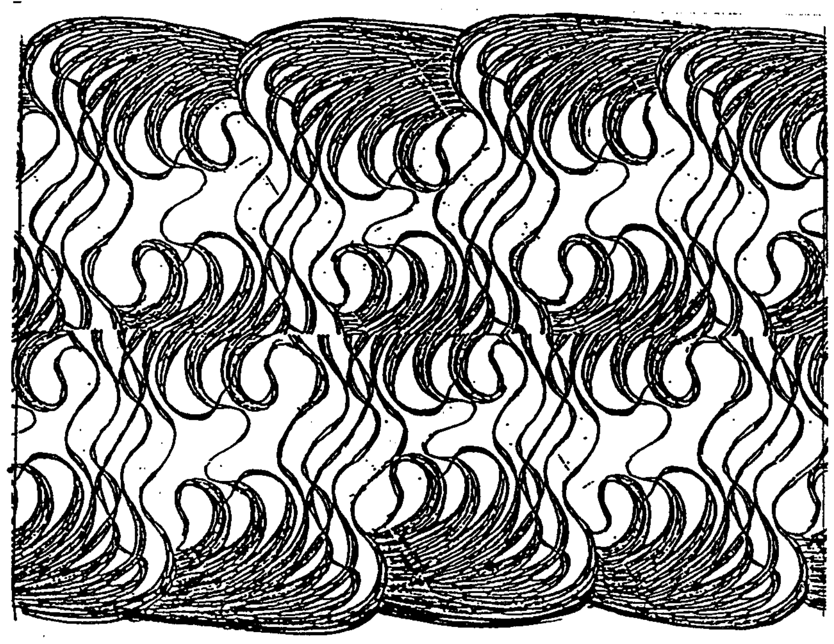


شكل رقم (٢٠٦)

- تصميمات اعتمدت على التكرار لقطاع مأخوذ من الورقة النخيلية المروحية يتضح فيه نظام العلاقات الخطية داخل مستطيل (√٤)، ويلاحظ حركة القطاع المستخدم في التصميم وماله من تأثير في الإحساس بالحركة لاحتوائه على أنواع من الخطوط المتنوعة، كالمنحني والمتماوج والدائري، ويعكس هذا أحاسيس مختلفة بالملمس نتيجة لاختلاف الأشكال والعلاقات بين جزء وآخر، بما يحقق الاتزان والوحدة في الشكل. كما يتضح في الشكلين رقمى (٢٠٧)، (٢٠٨).

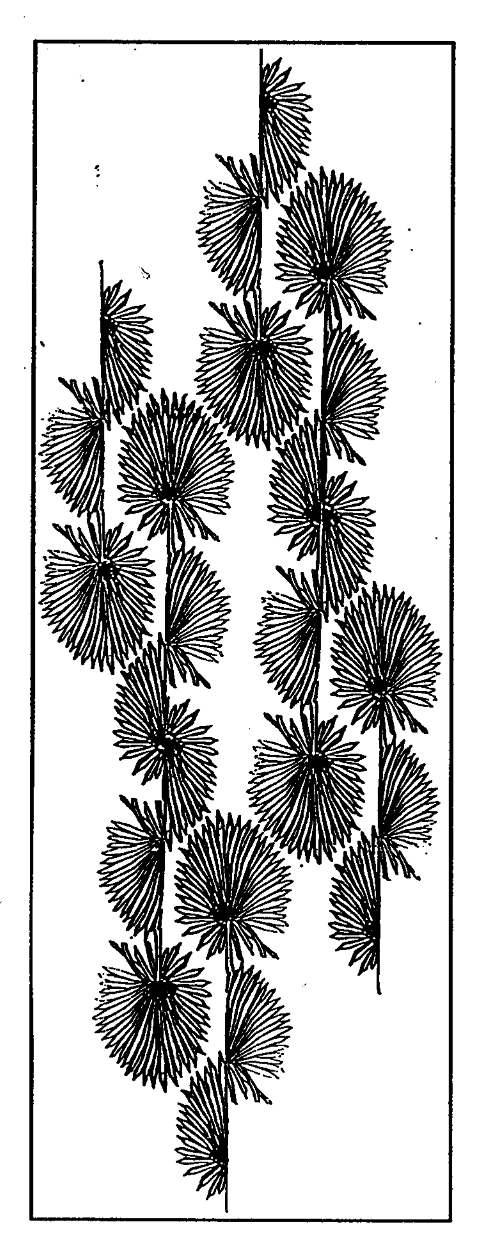




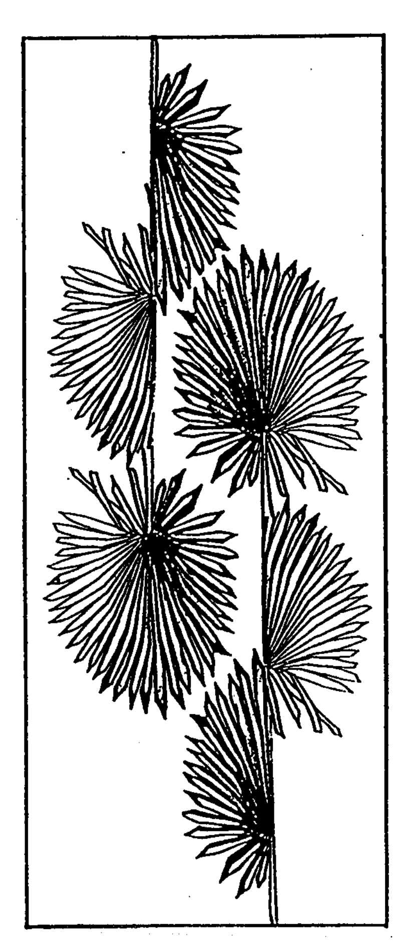
شكل رقم (٢٠٧)



شكل رقم (٢٠٨)

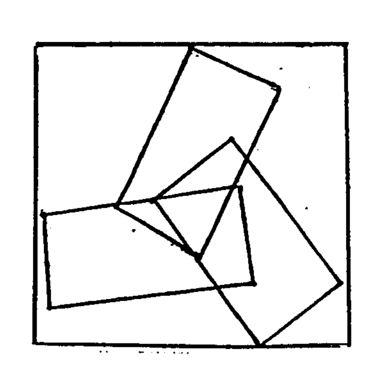
- تصميمات اعتمدت على الشطر والتحريك للورقة النخيلية المروحية نتجت من شطر الوحدة إلى جزأين، وضع أحدهما في وضع رأسي والآخر في وضع منعكس، وتحرك أحدهما إلى أعلى والآخر إلى أسفل، حيث تماس الشطران ببعضهما البعض، فتحقق من خلال ذلك علاقات تشكيلية جديدة، كما تحقق أيضاً من خلال استخدام الدرجات الظلية تباين في اللون الأسود والأبيض، يعبر عن التقابل بين النور والظلام، هذا الترديد اللوني أوجد نوعاً من الاتزان في التصميم. كما يتضح في الشكل رقم (٢٠٩).

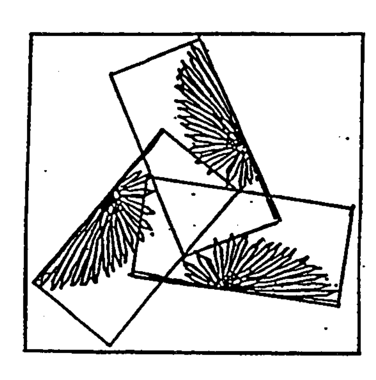


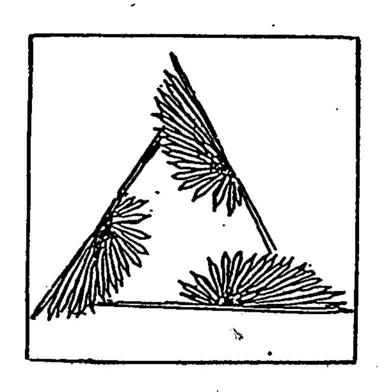


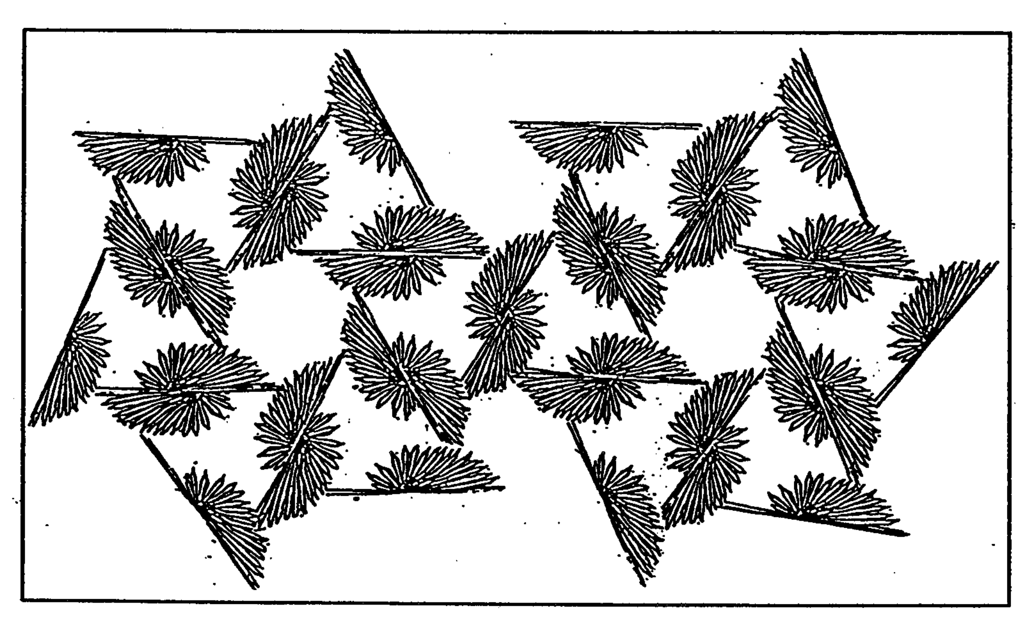
شكل رقم (٢٠٩)

- تصميمات اعتمدت علـى مستطيلات $\sqrt{3}$ لنصـف الورقـة النخيليـة المروحيـة فـى ثلاثـة مستطيلات متراكبة، تدور فى اتجاه دائري عكس عقـارب السـاعة، بحيث يقطـع كـل منهـا الآخر، وينتج عن هذا التقاطع مثلث متساوي الأضلاع. حيث قامت الباحثـة بتكـرار المثلـث دائرياً مكونة شكلا سداسيا كما يتضح في الشكل رقم (٢١٠).







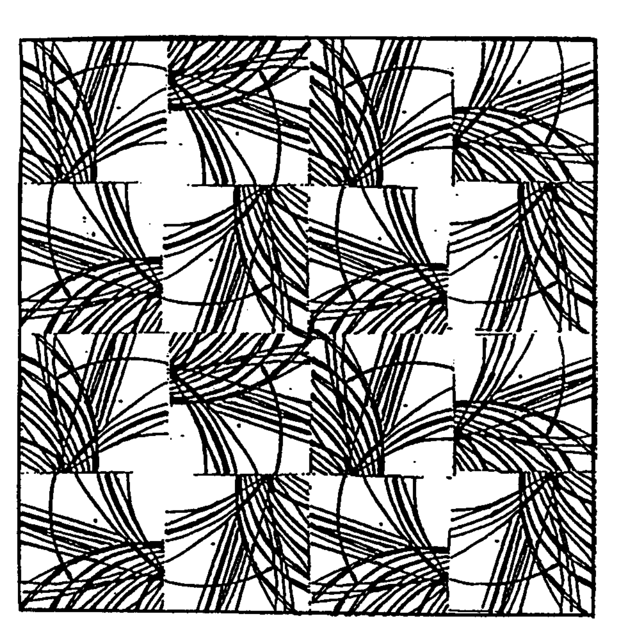


شكل رقم (٢١٠)

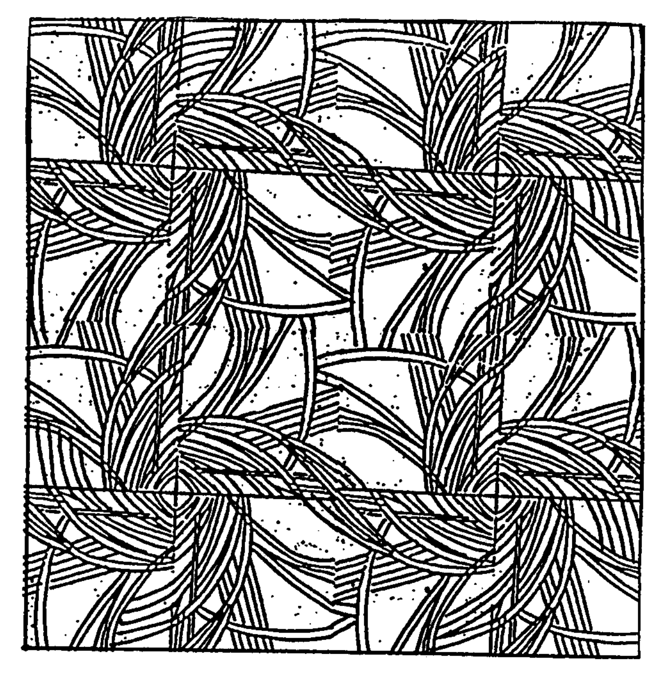
بعد أن استعرضت الباحثة بشيء من التفصيل الخطوات التي اتبعتها في تناولها للسعفة -كأحد العناصر المختارة من أشجار النخيل- بهدف بيان توضيح إمكانية الحصول على تصميمات زخرفية متنوعة. تعرض فيما يلي باقي الأجزاء ولكن بشيء من الإيجاز منعاً للإطالة والتكرار، من خلال المدخل الستة السابق تحديدها.

ثالثا : العرجون

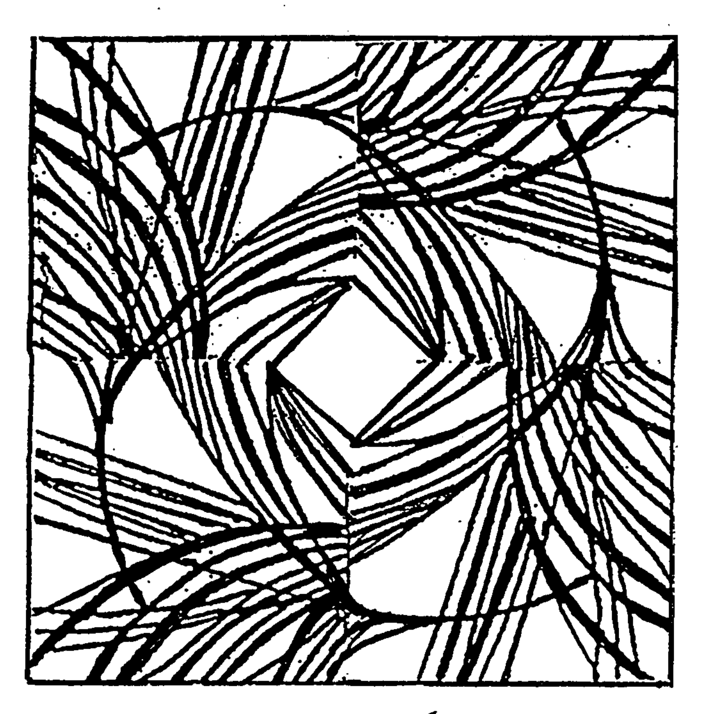
- تصميمات اعتمدت على الشبكية المربعة البسيطة لقطاع من العرجون يتضح فيه نظام التركيب البنائي الظاهري في الطبيعة. حيث رسم القطاع في مساحة مربعة ٧,٦×٧,٦سم قسمت إلى مربعات كل مربع ١,٩×١,٩سم، ونتيجة للتحريك على مسطح التصميم ينتج النظام العام حيث يحتوي على عدة نظم تنوعت بتنوع الوضع للمسارات مما جعل العين تتحرك في استمرارية دون توقف. كما يتضح في الأشكال أرقام (٢١١)، (٢١٢)، (٢١٣).



شكل رقم (٢١١)

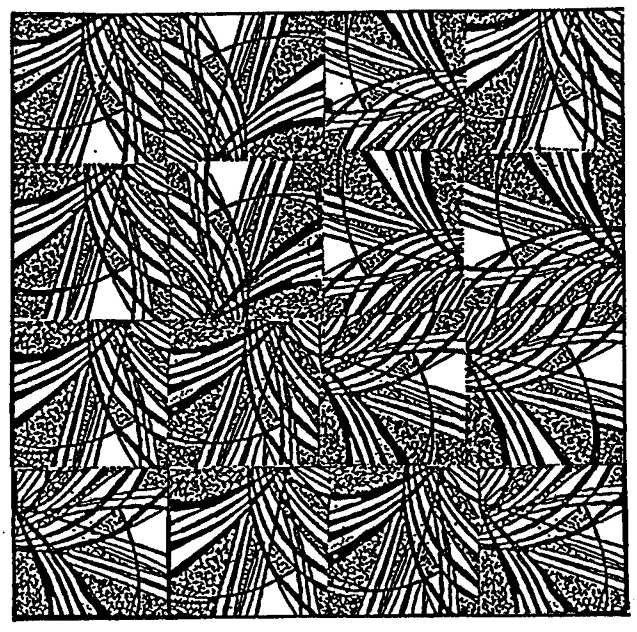


شكل رقم (٢١٢)

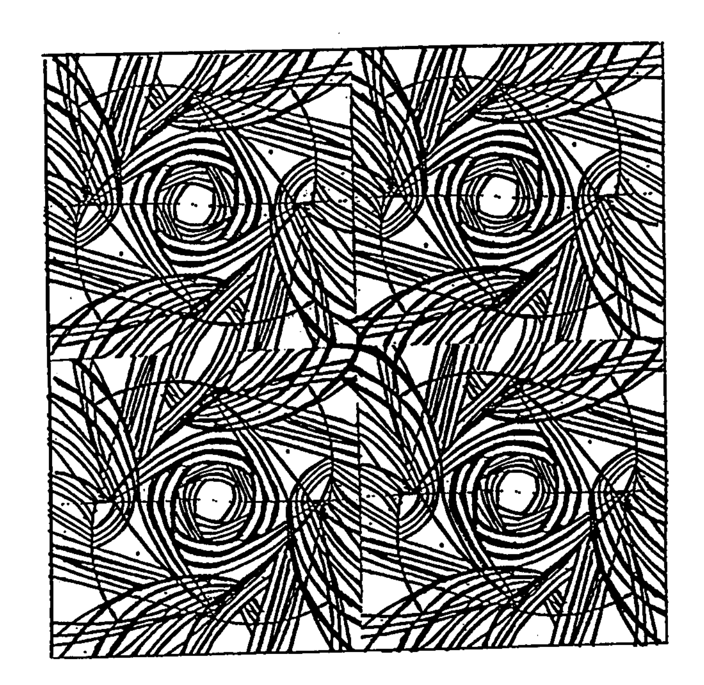


شكل رقم (٢١٣)

- تصميمات اعتمدت على التكرار المتنوع لنفس القطاع السابق من العرجون بنظام الخط المحيطي الظاهري في الطبيعة، مع إضافة بعض الملامس حيث تأخذ نظام الخطوط مسارات رؤية بصرية متنوعة تحقق نظما إيقاعية متعددة في اتساق. كما يتضح في الشكلين رقمى (٢١٤)، (٢١٥).



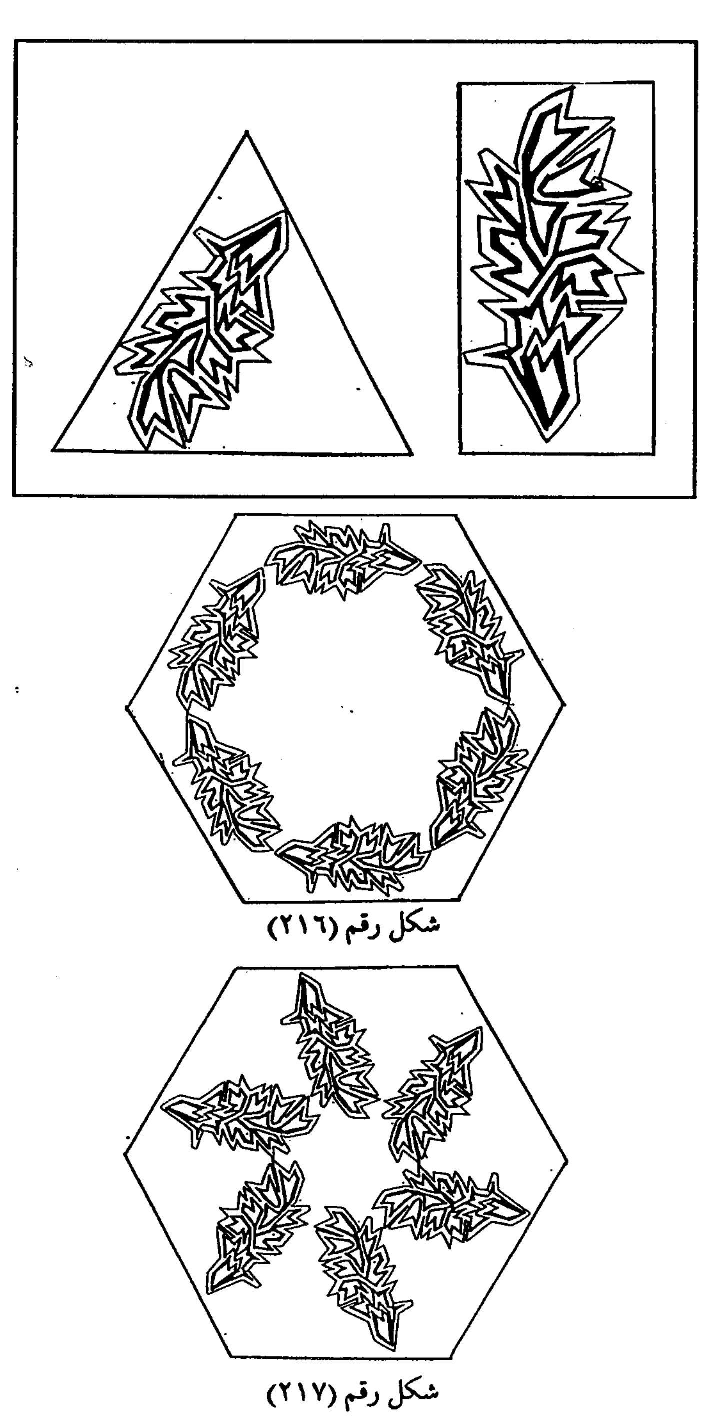
شكل رقم (٢١٤)



شكل رقم (٢١٥)

رابعاً : الزهرة

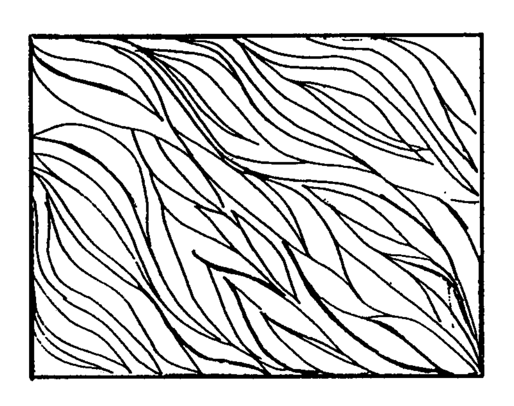
- تصميمات اعتمدت على أساس شبكية هندسية مركبة من المثلثات المتساوية الأضلاع، طول كل ضلع منها ٣سم، تشكل نموذجاً سداسيا للزهرة النخيلية في النظام البنائي الظاهري، حيث قامت الباحثة بأخذ قطاع من المجموعة الزهرية، وتم تكبيره ليصبح كلا جديداً في شكل جديد كما يتضح في الشكلين رقمى (٢١٦)، (٢١٧).

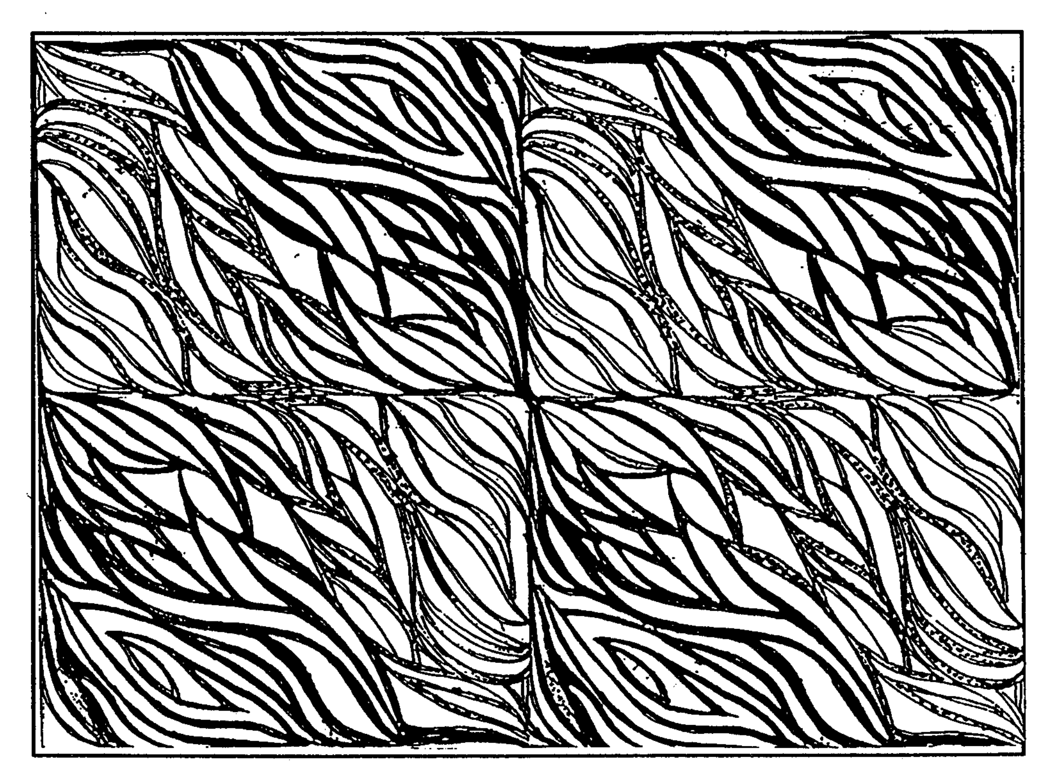


شكل رقم (٢١٦)

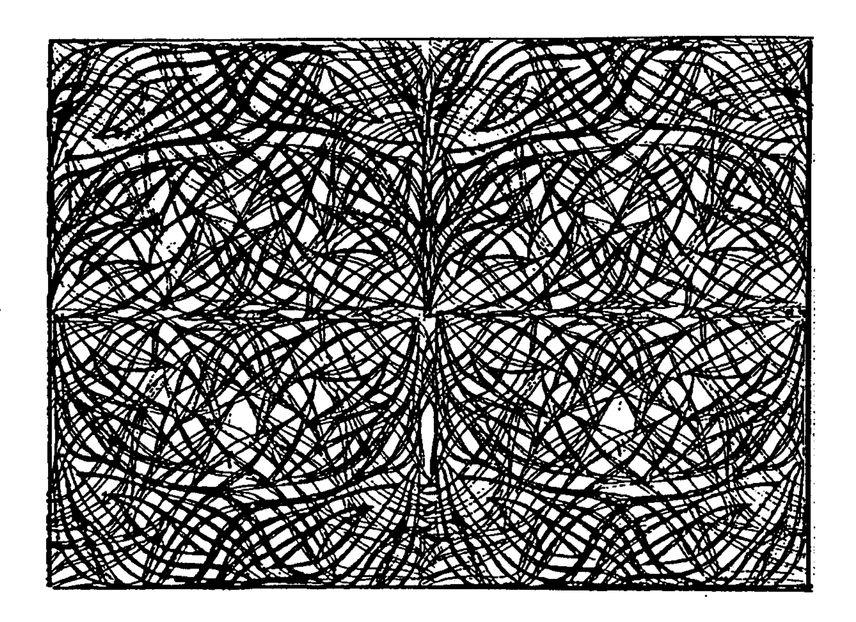
شكل رقم (٢١٧)

- تصميمات اعتمدت على قطاع الزهرة النخيلية في تركيبها البنائي الظاهري. حيث قامت الباحثة بتكبيرها فى مساحة مستطيلة ٧×٩,٥سم، حيث تتداخل الخطوط بين المساحات لتتدفع العين برؤيتها إلى الانتقال عبر حدودها المتنوعة، كما يتضح ذلك في الشكل رقم (٢١٨) أما الشكلان رقما (٢١٩)، (٢٢٠) فيوضحان تصميمين جديدين نتجا عن إدخال عامل الشفافية والتراكيب بوضع معكوس.



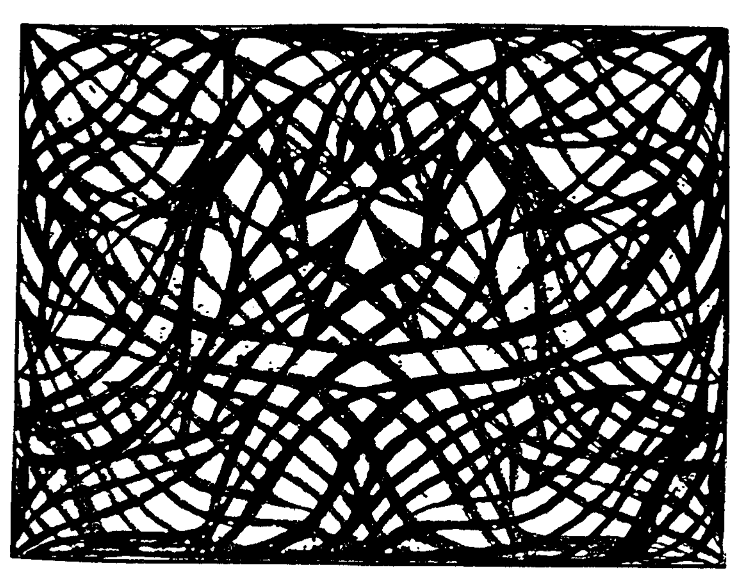


شكل رقم (٢١٨)



شكل رقم (٢١٩)

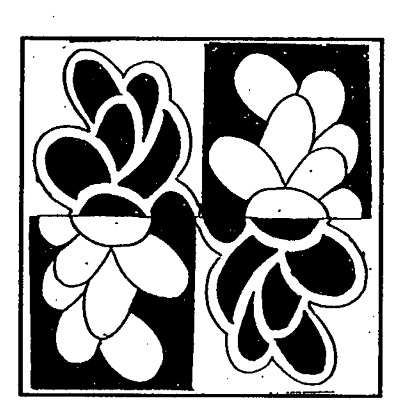


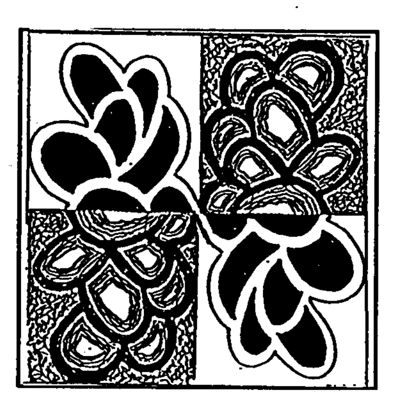


شكل رقم (٢٢٠)

خامساً : الثمرة

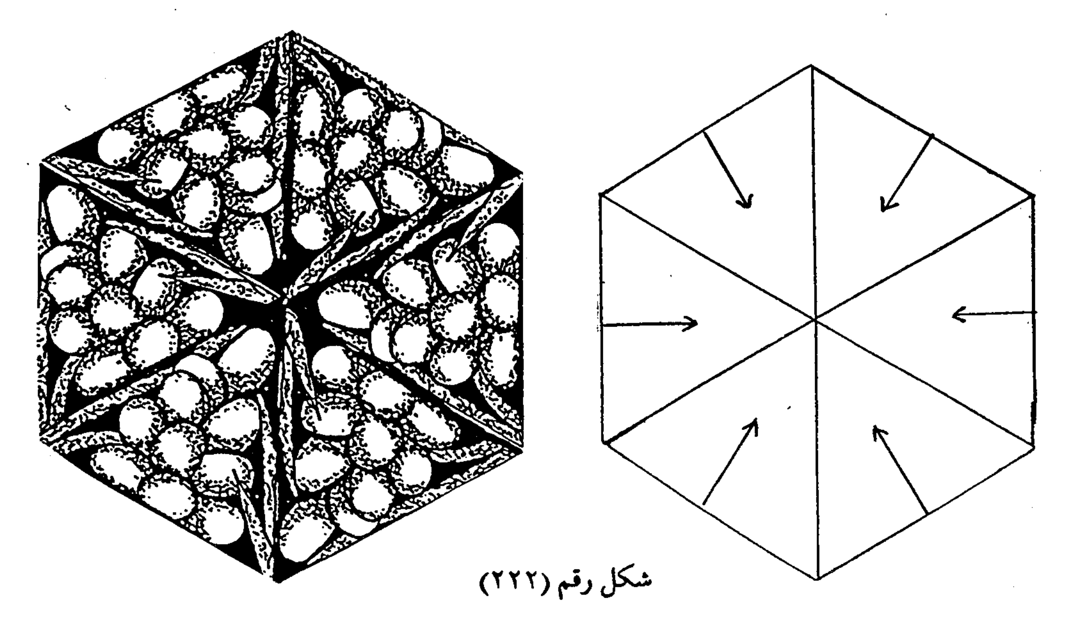
- تصميمات اعتمدت على التكرار للثمرة في نظامها البنائي الظاهري في الطبيعة حيث اتخذت الباحثة جزءا من ذلك الوضع وعملت على تكراره في أربعة مربعات، كل مربع ٤,٥×٤,٥سم، وذلك بهدف محاولة الاستفادة من هذا الجزء في تكرار متبادل، فينتج نظام جديد مترابط مع بعضه البعض، مكوناً تصميماً زخرفياً من خلال التبادل بين الشكل والأرضية وتغير الأوضاع في شكل المساحة. وبالرغم من تماثل هذا التكرار إلا أن إيقاعات حركة الثمرة في تراكبها، بالأضافة إلى إظهار بعض الملامس والتبادل بين الشكل والأرضية، أظهرت علاقات تشكيلية جديدة.كما يتضح في الشكل رقم (٢٢١)،.





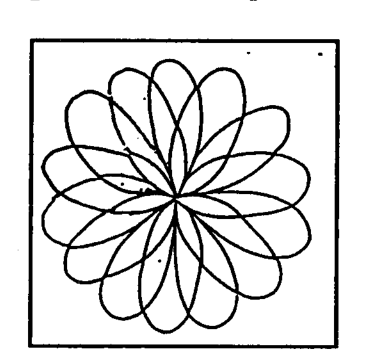
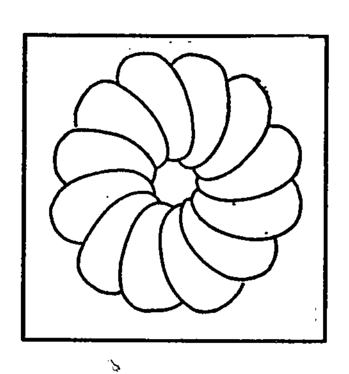
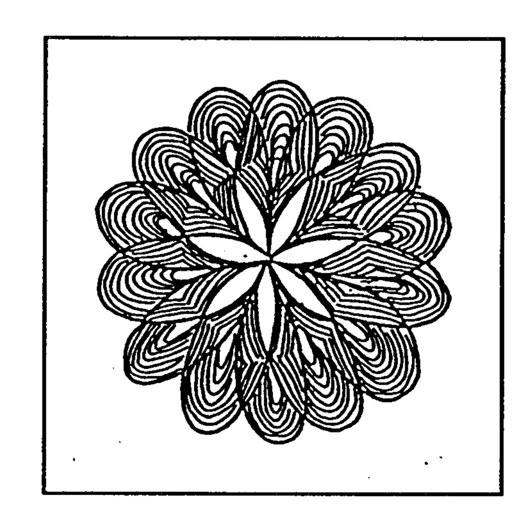
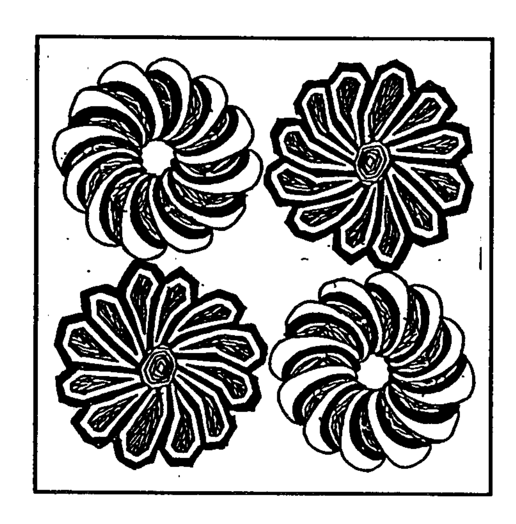
شكل رقم (٢٢١)

- تصميمات اعتمدث على أساس الشبكة الهندسية المثلثة في تشكيل مثلث سداسي للثمرة في نظام الخط المحيطي الظاهري للوحدة المفردة، حيث قامت الباحثة برسم الثمرة في مثلثات متساوية الأضلاع، كل ضلع ٣سم تشكل نموذجاً في شكل سداسي. كما يتضح في الشكل رقم (٢٢٢).



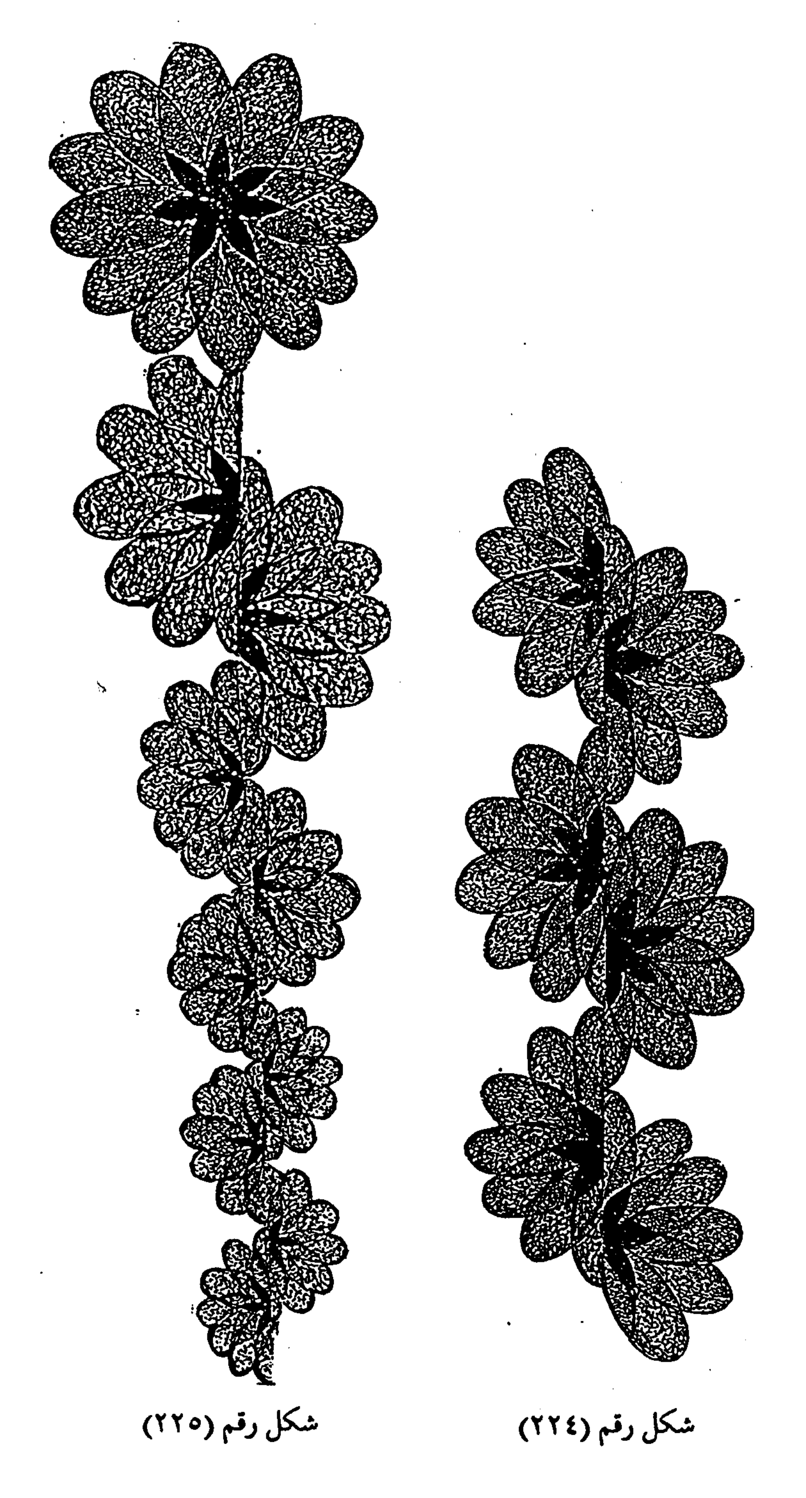
شكل رقم (٢٢٢)

- تصميمات اعتمدت على التكرار المركزى والمحوري للثمرة منفردة في نظام الخط المحيطي الظاهري، مما نتج عنه تراكب جزئى بين الأجزاء وبعضها، أحدث نوعاً من الشفافية نتيجة لتكراره المتتابع مما ساعد على تنظيم العلاقات، وأدى إلى رؤية جديدة تظهر فيها نظم الإيقاع والتنوع. كما يؤكد أن الجزء يحقق درجات عالية من الترابط والتماثل الذي يبدأ بمفردة واحدة لتكون بدايتها هي منتهاها. كما يتضح في الشكل رقم (٢٢٣).

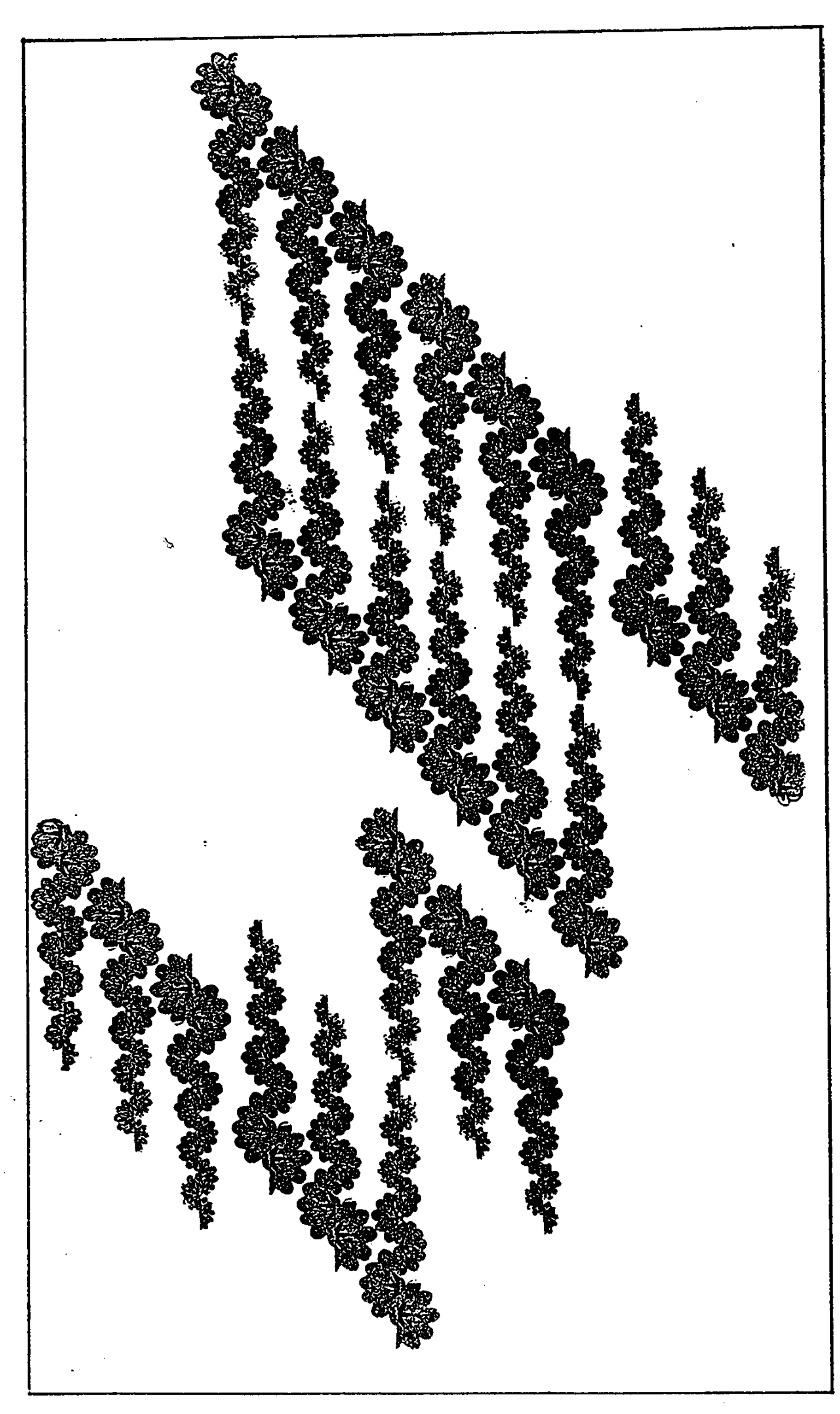
شكل رقم (٢٢٣)

- تصميمات اعتمدت على الشطر والتحريك مع التكبير والتصغير للمفردة التشكيلية السابقة، حيث قامت الباحثة بعملية شطر المفردة إلى نصفين متساويين، تم عليهما عملية تحريك إلى أعلى وإلى أسفل، بحيث يتماس الشطران بعضهما ببعض، لإظهار علاقات فنية وتكوين تصميمات زخرفية جديدة كما يتضح في الأشكال أرقام (٢٢٤)، (٢٢٥)، (٢٢٦).

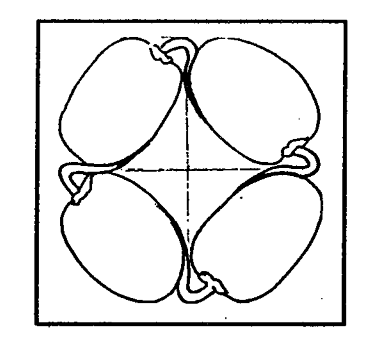


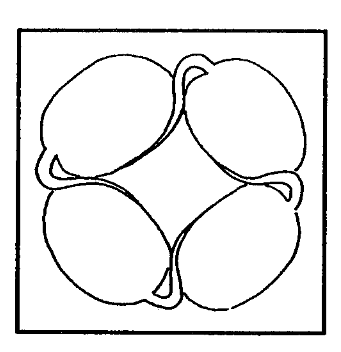
شكل رقم (٢٢٥) شكل رقم (٢٢٤)

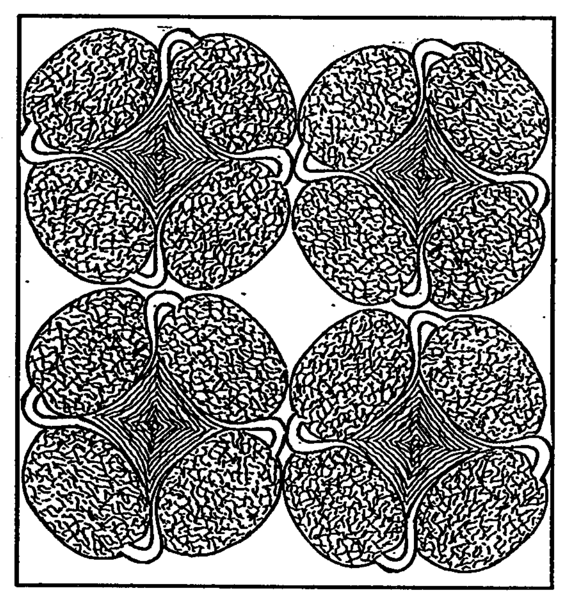
- تصميمات اعتمدت على أساس شبكية هندسية مركبة من المربعات كل مربع ٣,٥×٣,٥سم للثمرة بنظام الخط المحيطي الظاهري في تكرار بسيط متقابل ومتعاكس، مع إضافة بعض الملامس كما يتضح في الأشكال أرقام (٢٢٧)، (٢٢٨)، (٢٢٩).



شكل رقم (٢٢٦)

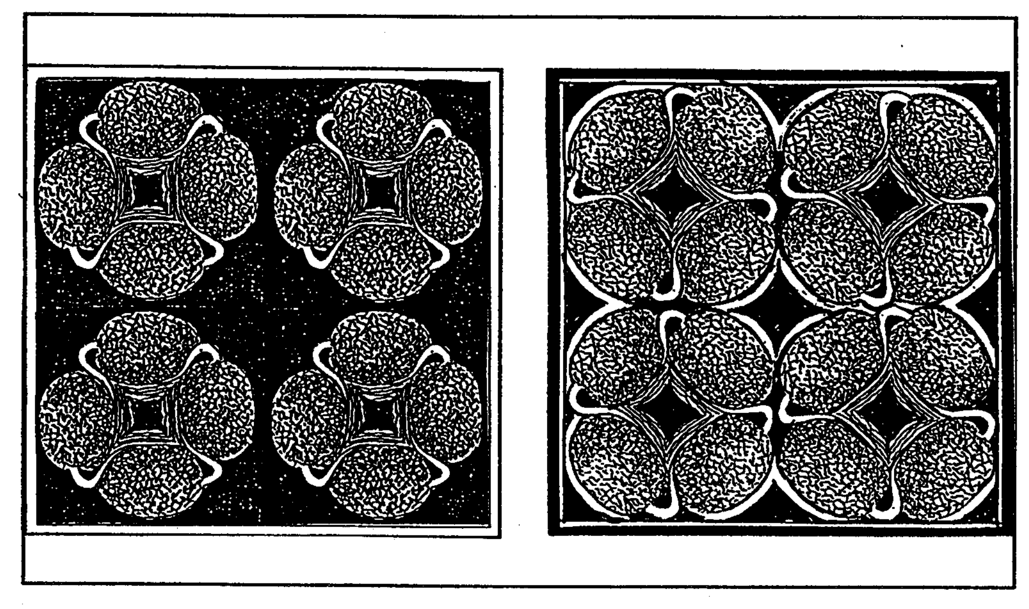






شكل رقم (٢٢٧)

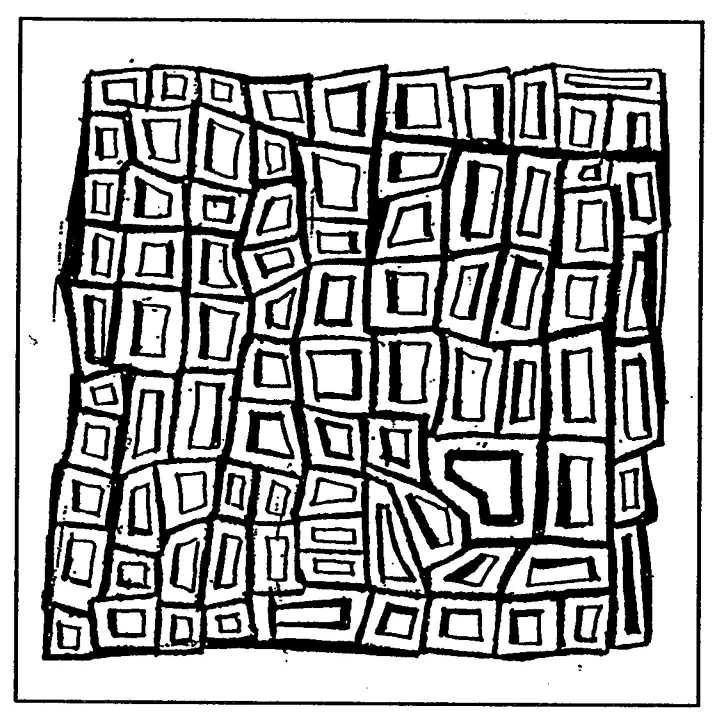
شكل رقم (٢٢٨)



شكل رقم (٢٢٩)

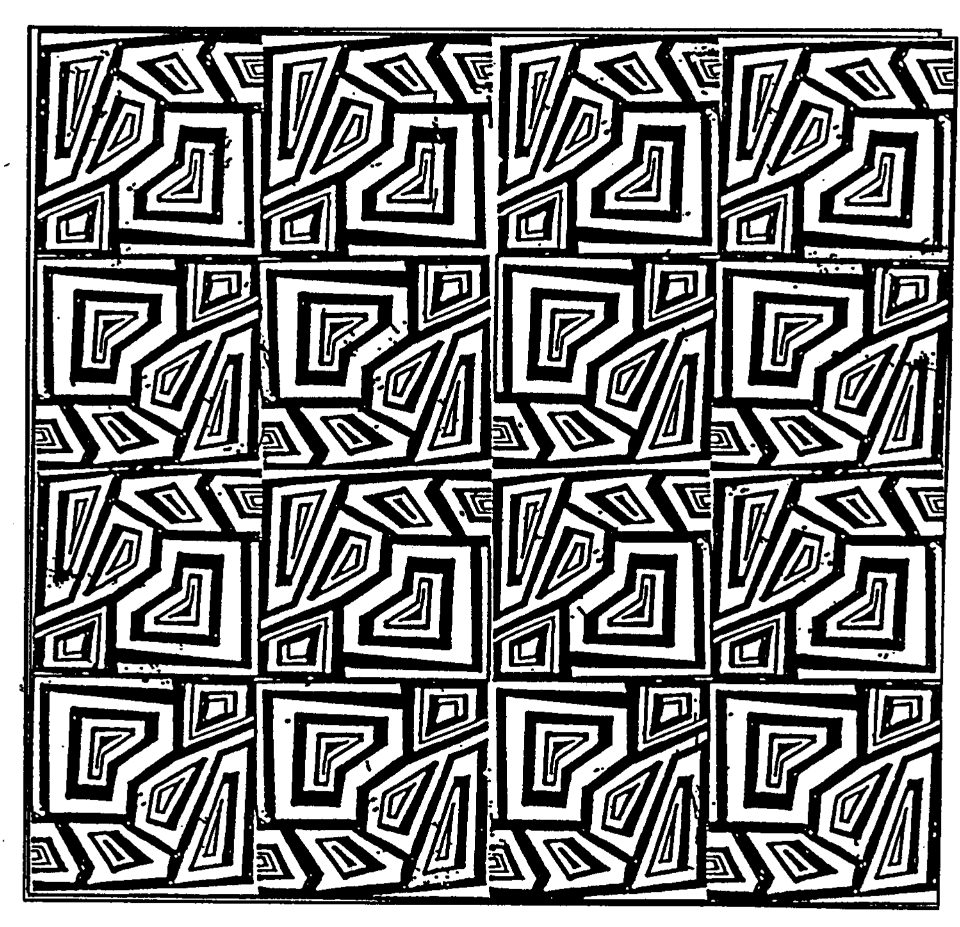
سادساً : الجذع (الساق)

- تصميمات اعتمدت على تطويع قطاع بنظام البناء التركيبي لنخيل الزينة بداخل مربع ٩×٩سم، حيث يمكن من خلال الرؤية للنظام الموجود ومن خلال إدراك التشابه والاختلاف استخلاص تصميمات ونماذج جديدة متكاملة، لاتعبر عن بنائية القطاع المستخلص من الجذع، ولكن تعبر عن الأصول الجوهرية البنائية فى الطبيعة وهذا ما يتضح في الشكل رقم (٢٣٠).

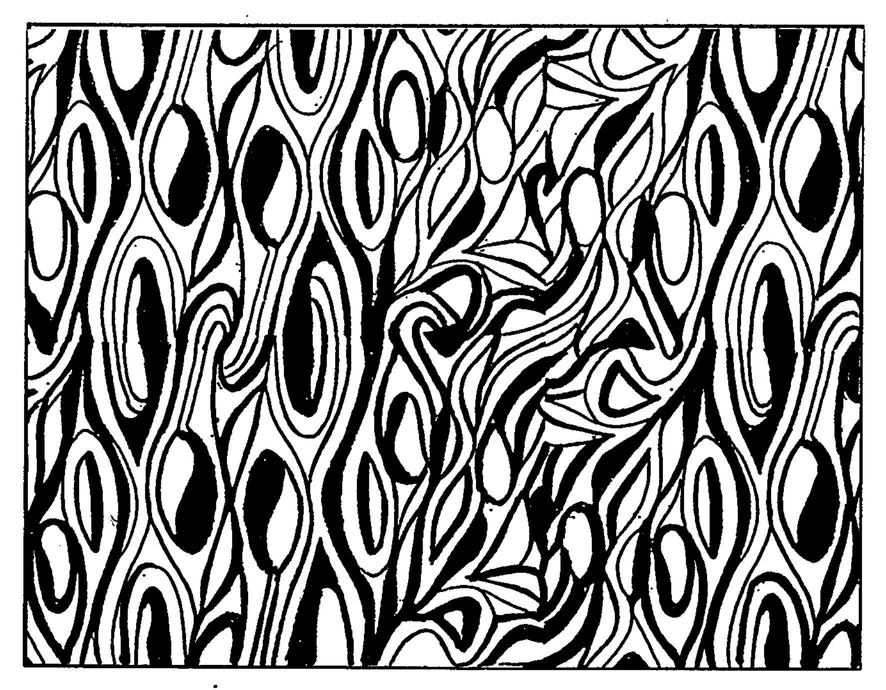


شكل رقم (٢٣٠)

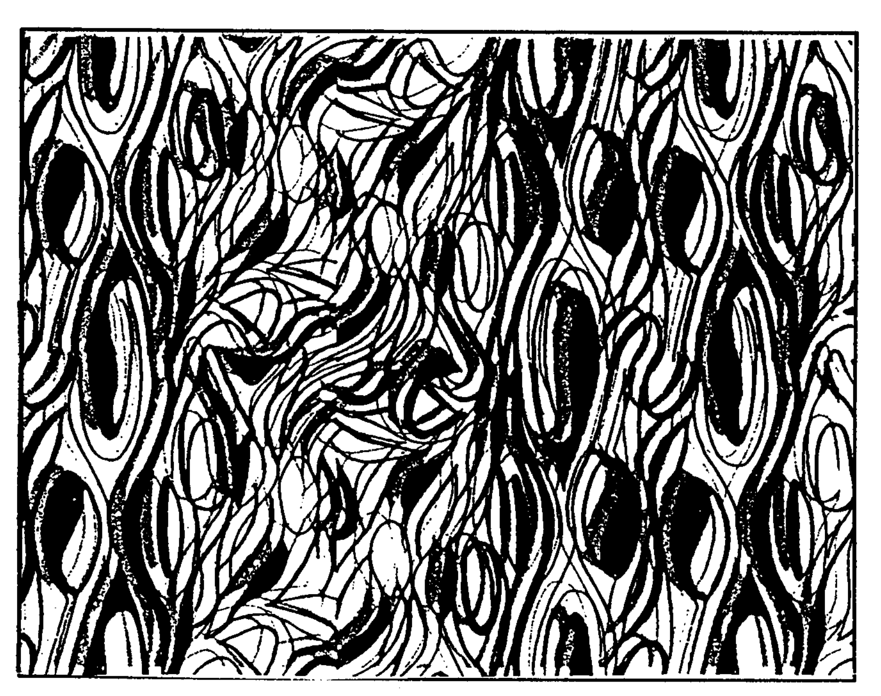
- تصميمات اعتمدت على شبكية مربعة لجزء من القطاع السابق في نظامه البنائي التركيبي، حيث يمكن من خلاله استخلاص مساحات هندسية فىعلاقات تشكيلية مترابطة وجديدة وهذا يتضح في الشكل (٢٣١).
- تصميمات اعتمدت على تطويع قطاع من الجذع داخل مستطيل طوله ١١سم وعرضه ٨,٥سم بعد تطويع جزأين معه العرجون والثمرة وهذا ما يوضحه الشكل رقم (٢٣٢)، ثم ادخل عليه عامل الشفافية والتركيب مما أنتج تصميما جديدا للشكل.



شكل رقم (٢٣١)



شكل رقم (٢٣٢)



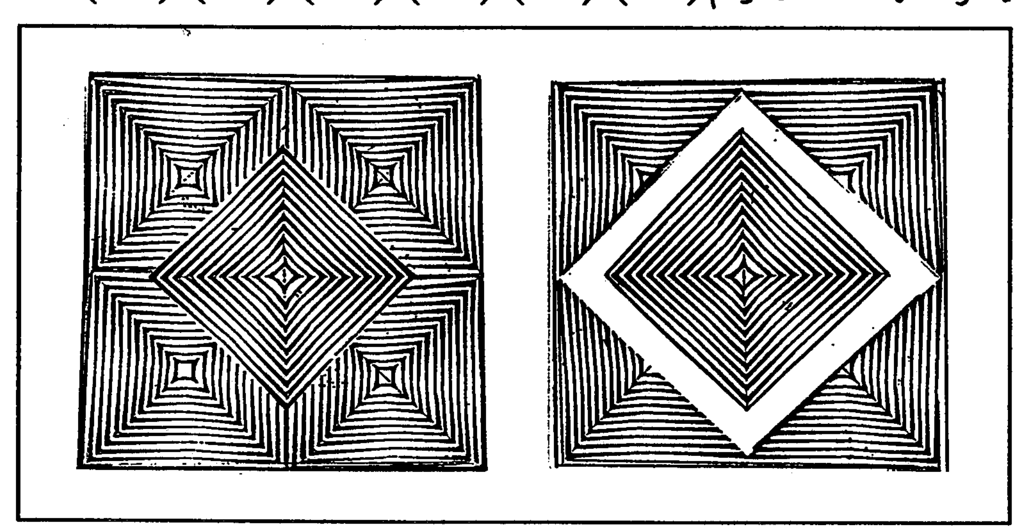
شكل رقم (٢٣٣)

المرحلة الثالثة

عمل تكوينات وتصميمات حرة جديدة مستوحاة من الأفكار والمداخل الستة السابقة من حيث الكم والكيف سواء على العنصر ككل أو على جزء من أجزائه، أوالجمع بين عدة أجزاء.

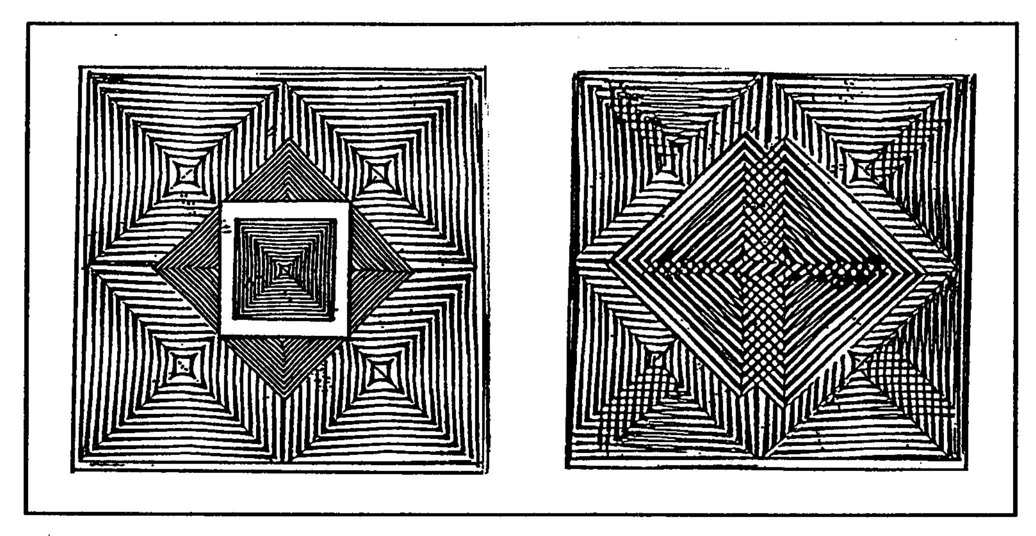
وتعرض الباحثة في هذه المرحلة من التجربة الشخصية تصميمات جديدة للعناصر النخيلية، بالإضافة إلى أن هذه المرحلة يمكن أن تتيح من خلال تنوعها رؤية جديدة في مجال التصميم الزخرفي، حيث حاولت الباحثة ألا تقف عند حد التصميمات الجديدة، بل إن تتابع عمليات التصميم مكنتها من الوصول إلى بعض الأفكار والتكوينات المتنوعة :

- تصميمات اعتمدت على الشبكية المربعة مع التصغير والتكبير والتراكب للورقة النخيلية الريشية توضحها الأشكال أرقام (٢٣٤)، (٢٣٥)، (٢٣٦)، (٢٣٧)، (٢٣٨)، (٢٣٩).



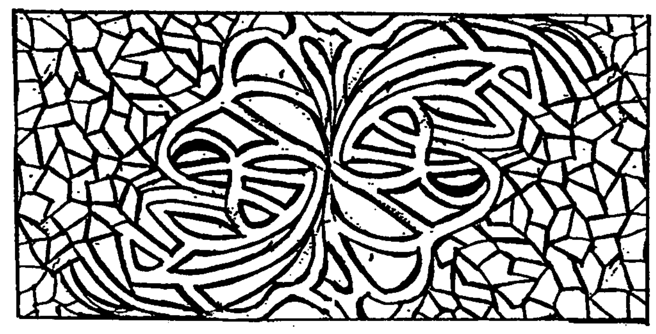
شكل رقم (٢٣٤) شكل رقم (٢٣٥)

شكل رقم (٢٣٦) شكل رقم (٢٣٧)

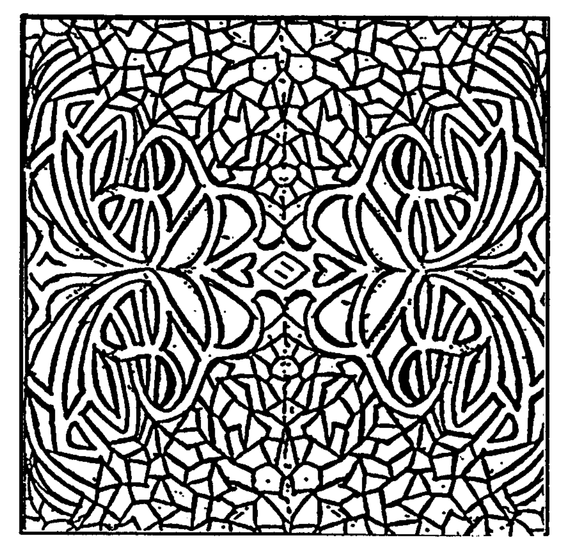


شكل رقم (٢٣٨)　　　　شكل رقم (٢٣٩)

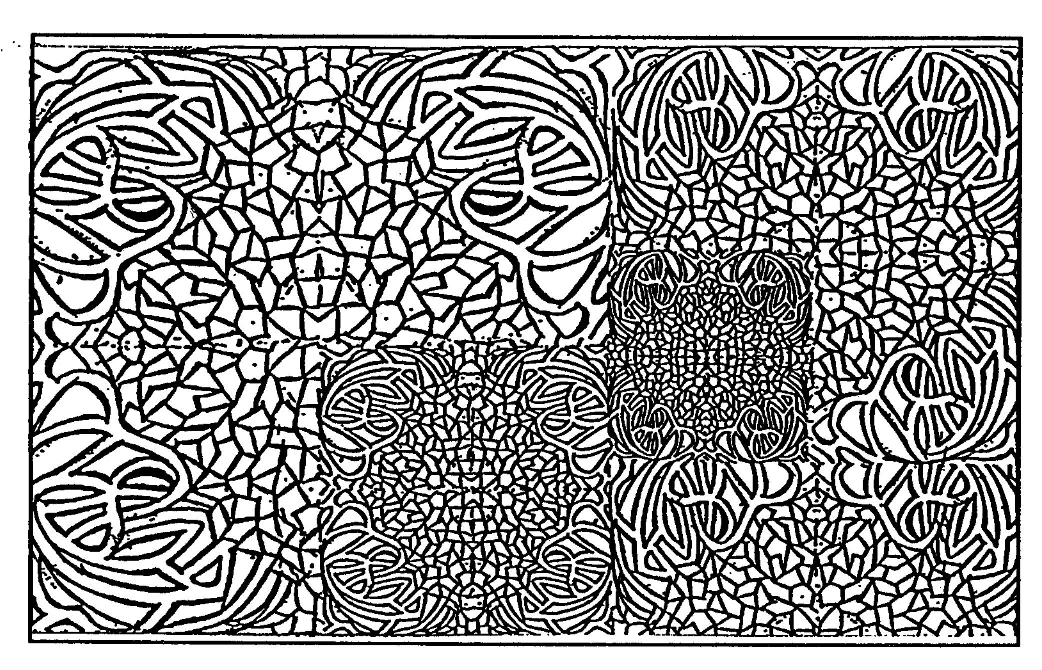
- تصميمات اعتمدت على التطويع داخل أشكال هندسية لقطاع من العرجون وقطاع مـن الجـذع مع التصغير والتكبير والتكرار. كما يتضح فى الأشكال أرقام (٢٤٠)، (٢٤١)، (٢٤٢)، (٢٤٣).



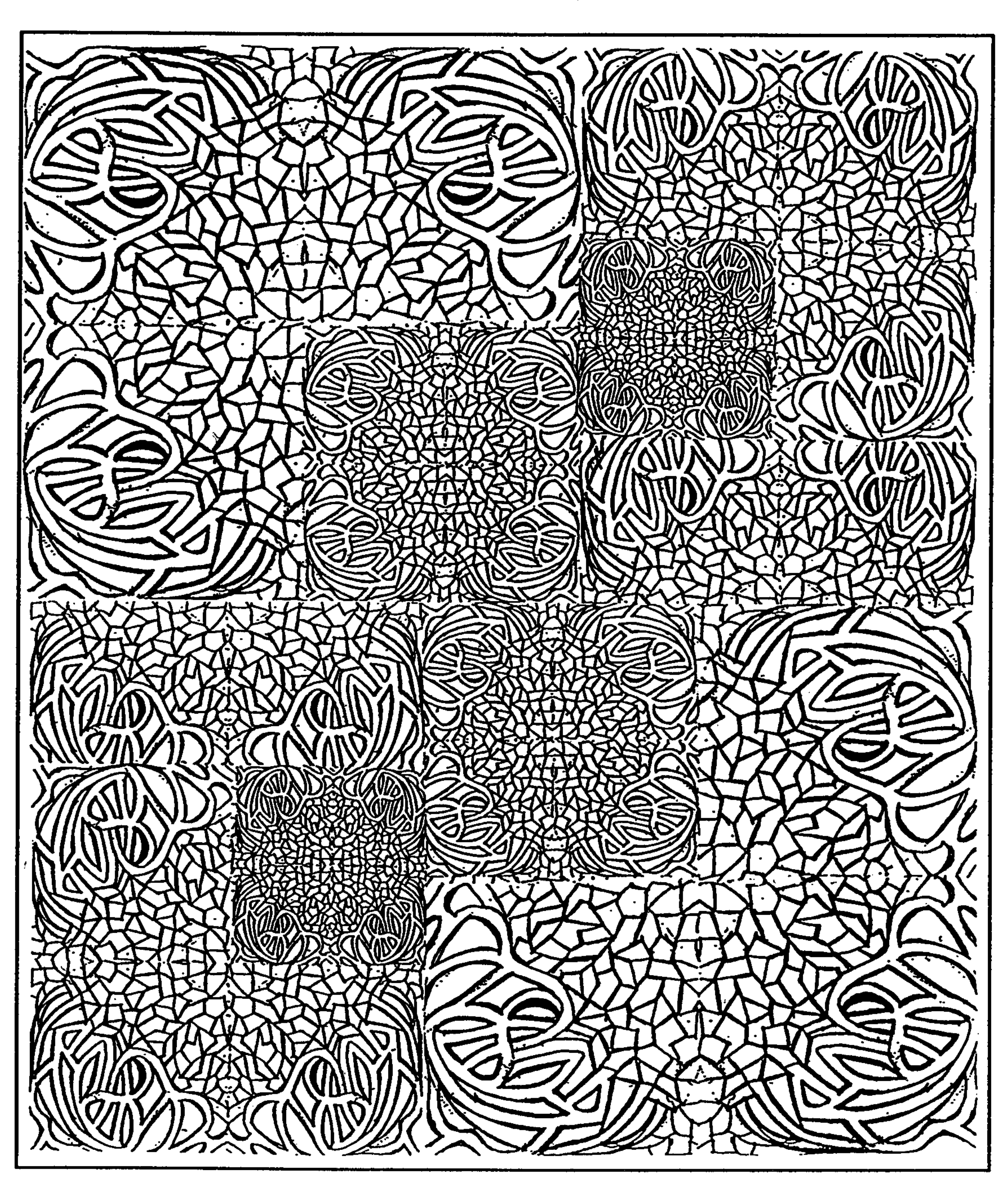
شكل رقم (٢٤٠)



شكل رقم (٢٤١)

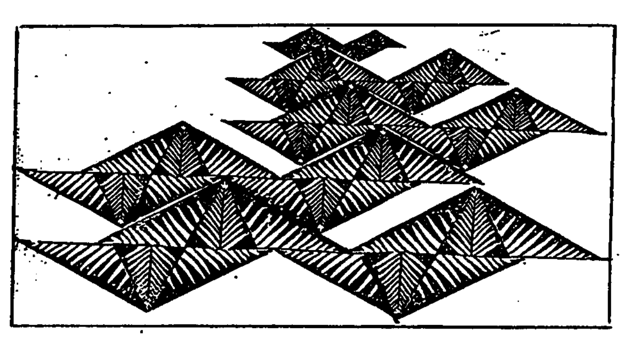


شكل رقم (٢٤٢)

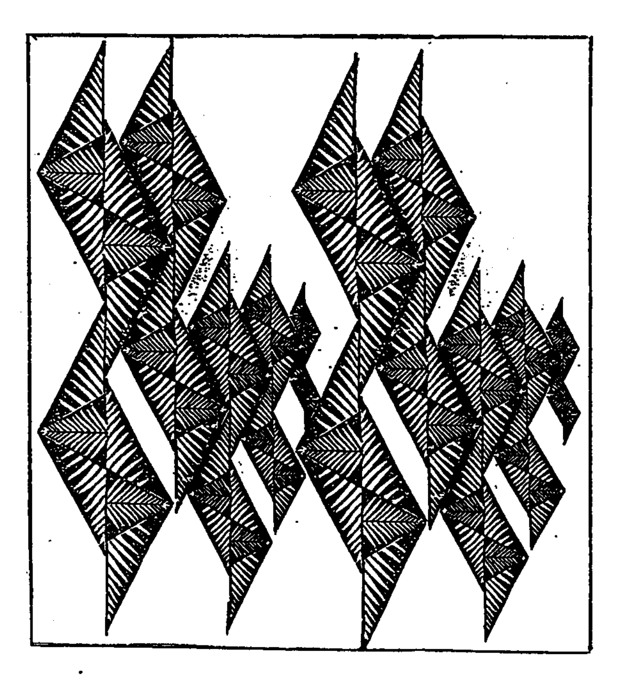


شكل رقم (٢٤٣)

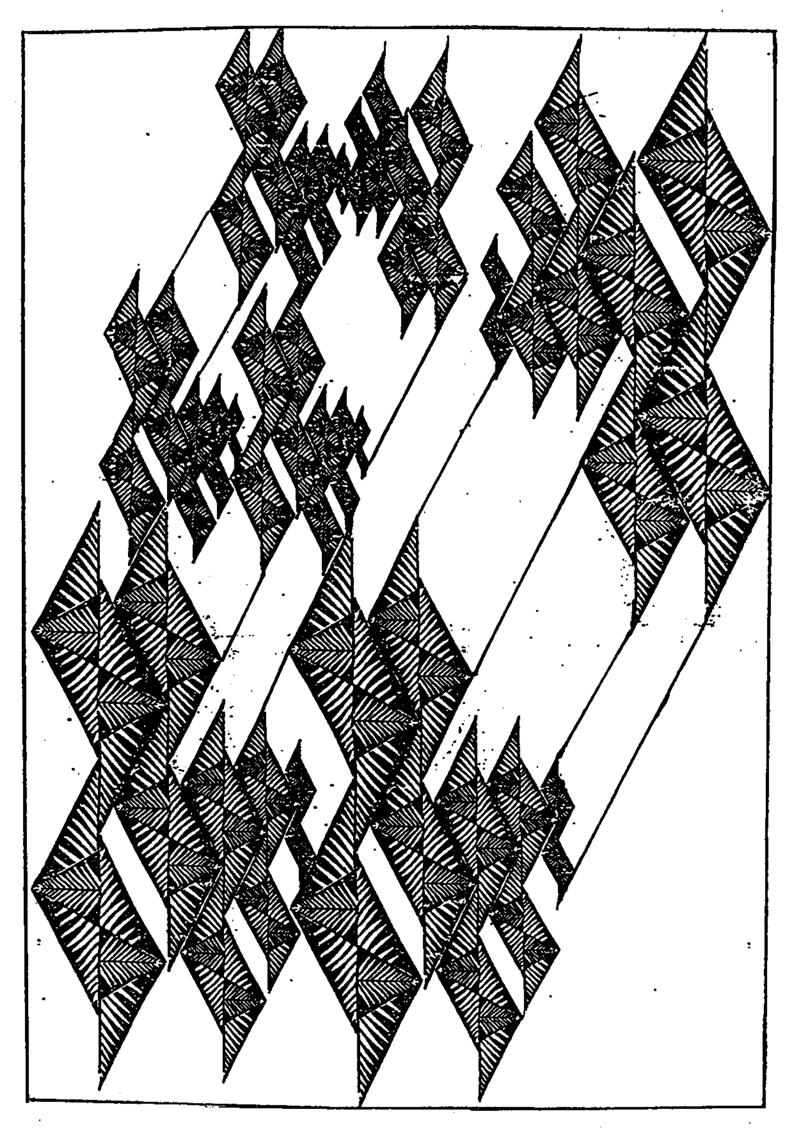
- تصميمات اعتمدت على الشبكية المثلثة مع، التصغير والتكبير، والشطر والتحريك، والتكرار للورقة النخيلية الريشية كما يتضح فى الأشكال أرقام (٢٤٤)، (٢٤٥)، (٢٤٦).



شكل رقم (٢٤٤)

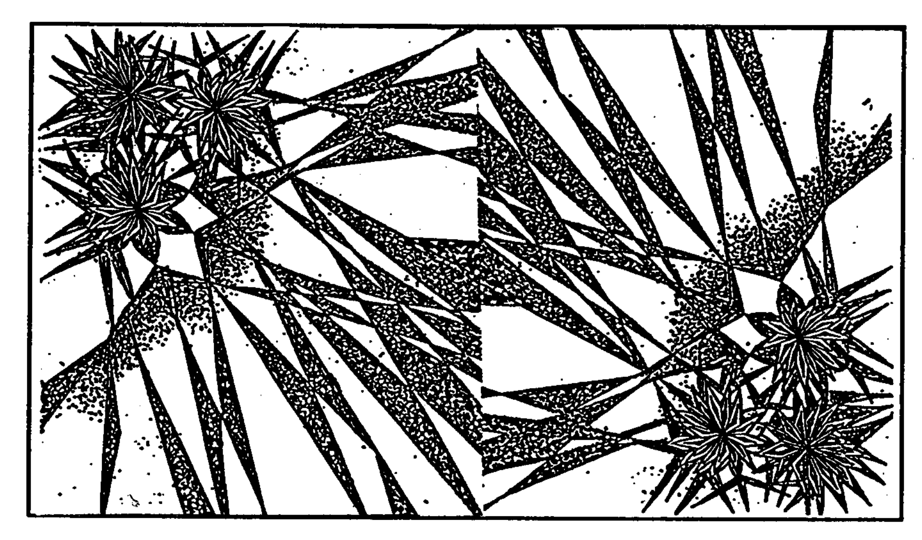


شكل رقم (٢٤٥)

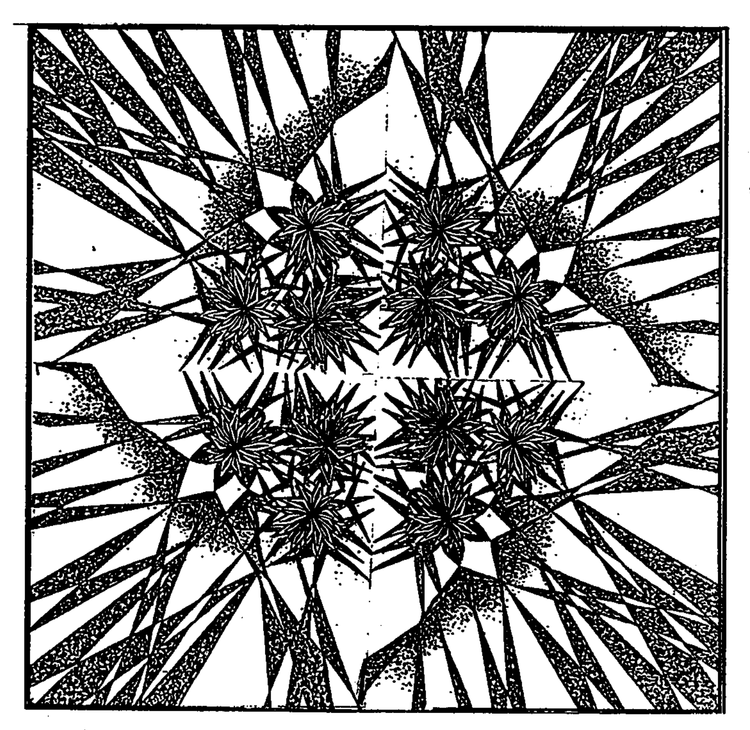


شكل رقم (٢٤٦)

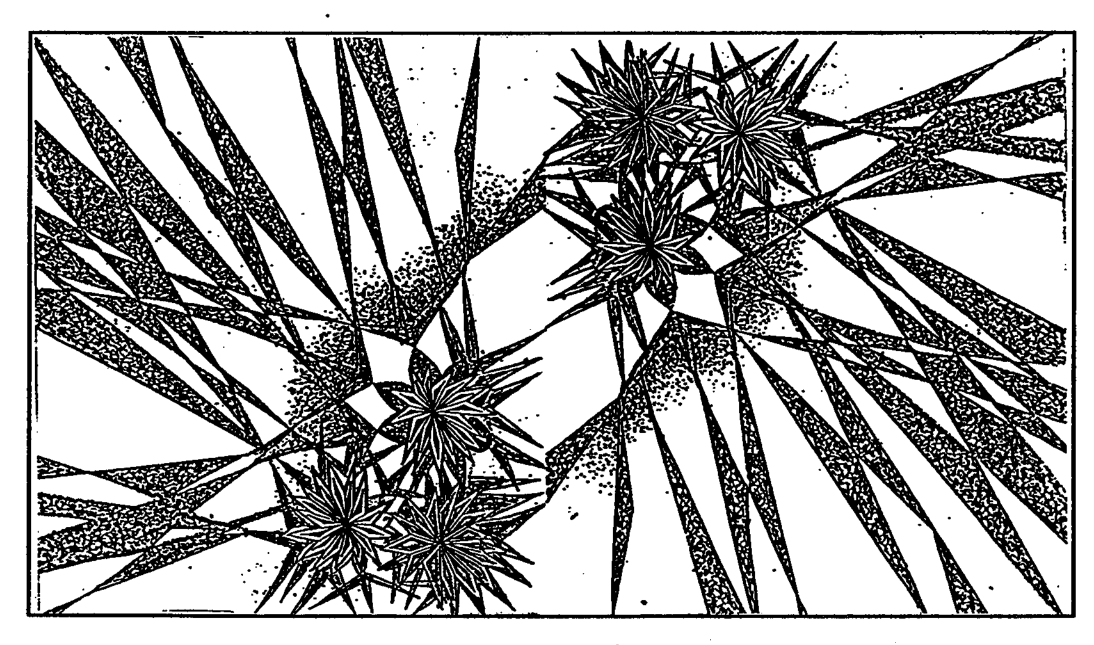
- تصميمات اعتمدت على التكرار التلقائى للمفردة التشكيلية المستنبطة من زاوية المسقط الرأسي لنخيل البلح كما يتضح فى الأشكال أرقام (٢٤٧)، (٢٤٨)، (٢٤٩).



شكل رقم (٢٤٧)

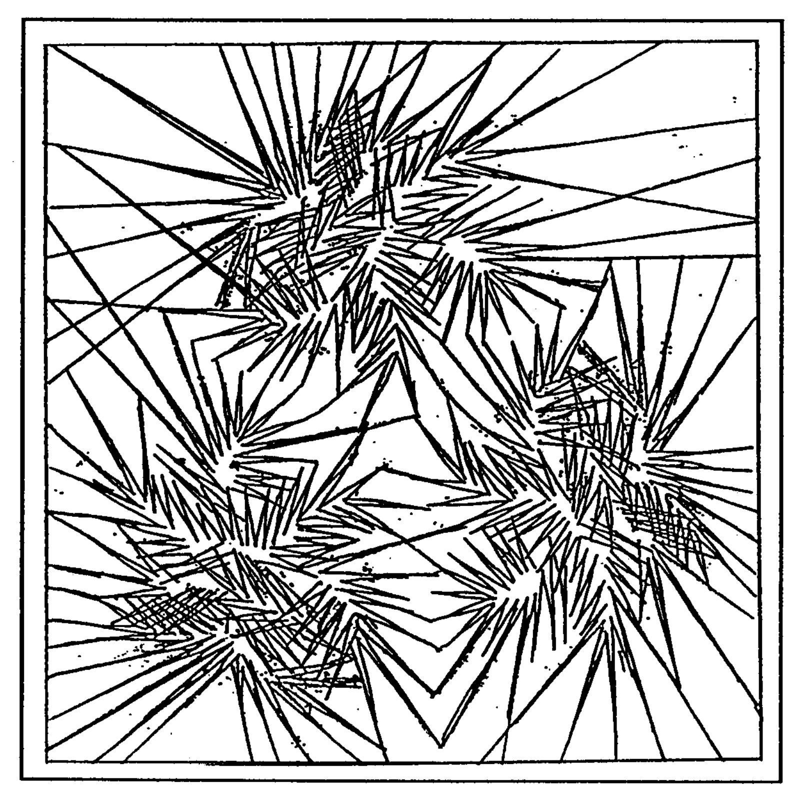


شكل رقم (٢٤٨)

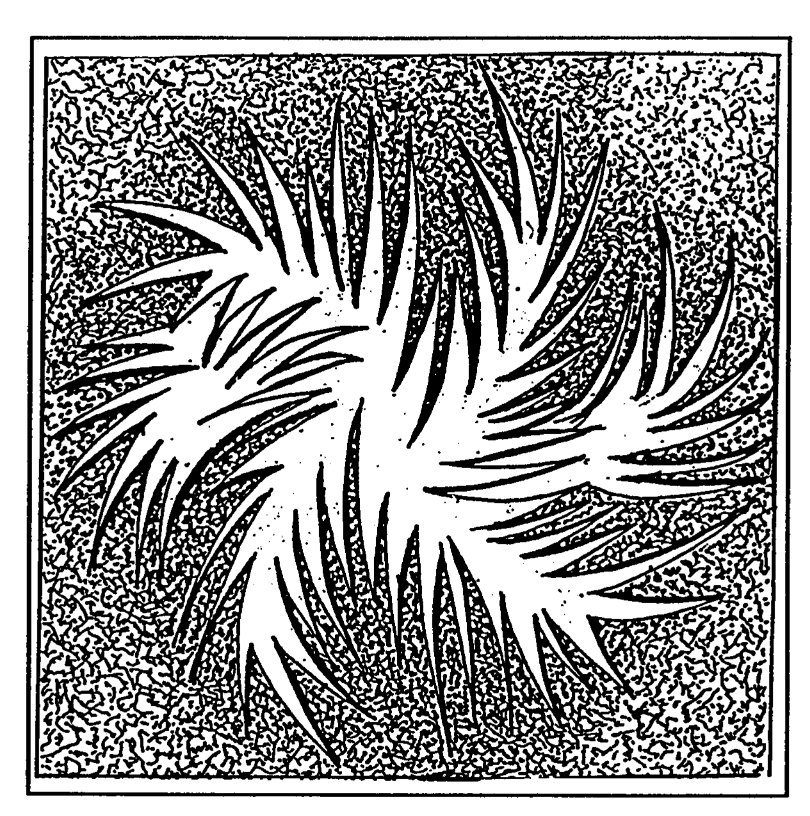


شكل رقم (٢٤٩)

- تصميمات اعتمدت على التكرار التلقائى لقطاع من ورقة نخيل الزينة كما يتضح فى الشكلين رقمى (٢٥٠)، (٢٥١).

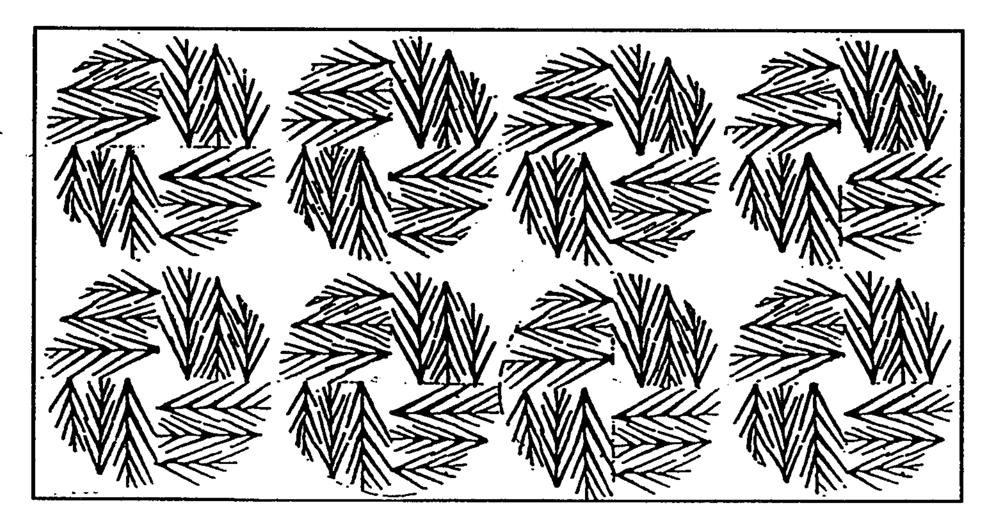


شكل رقم (٢٥٠)

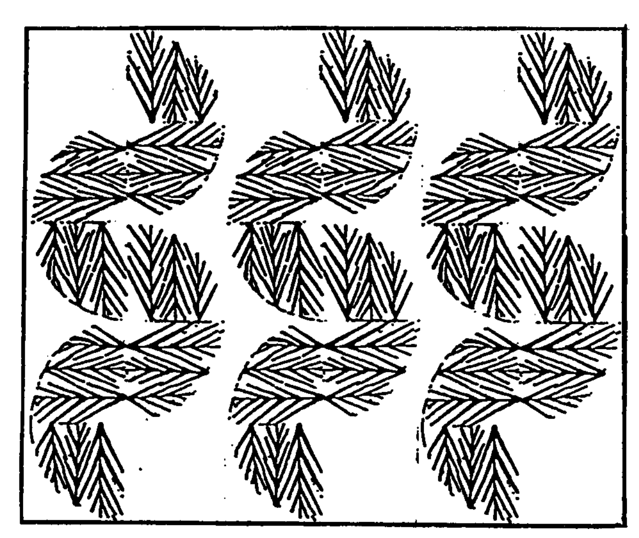


شكل رقم (٢٥١)

- تصميمات اعتمدت على استخدام جزء من الورقة النخيلية بشكل رأسى وأفقي كما يتضح فى الشكل رقم (٢٥٢). وقد تم استخدام نفس الجزء من الورقة النخيلية بوضع رأسي وآخر أفقي فى تكوين باتباع النظام حلزوني كما يتضح فى الشكل رقم (٢٥٣).



شكل رقم (٢٥٢)

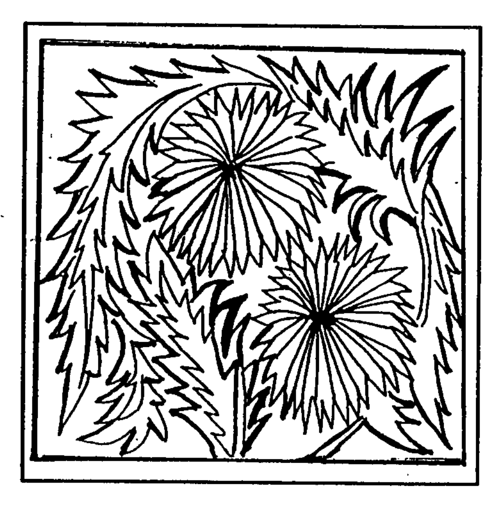


شكل رقم (٢٥٣)

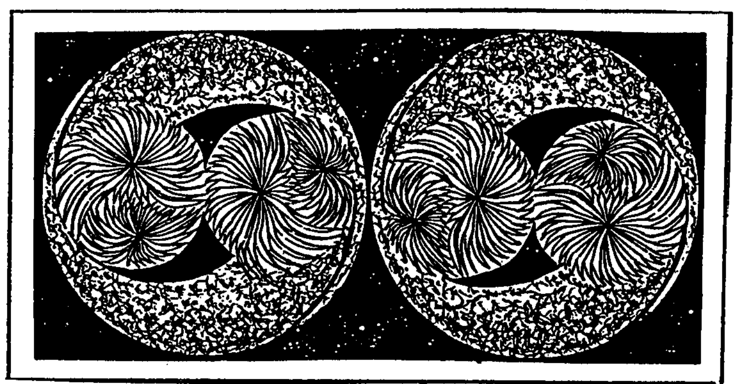
- تصميمات اعتمدت على تطويع الورقة الريشية والمروحية والمسقط الرأسي والأفقى داخل مساحات هندسية كما يتضح في الأشكال أرقام (٢٥٤)، (٢٥٥)، (٢٥٦)، (٢٥٧). أما الشكل رقم (٢٥٨) فهو نتيجة لاستخدام عامل الشفافية والتراكب للمسقط الأفقى لنخيل البلح.



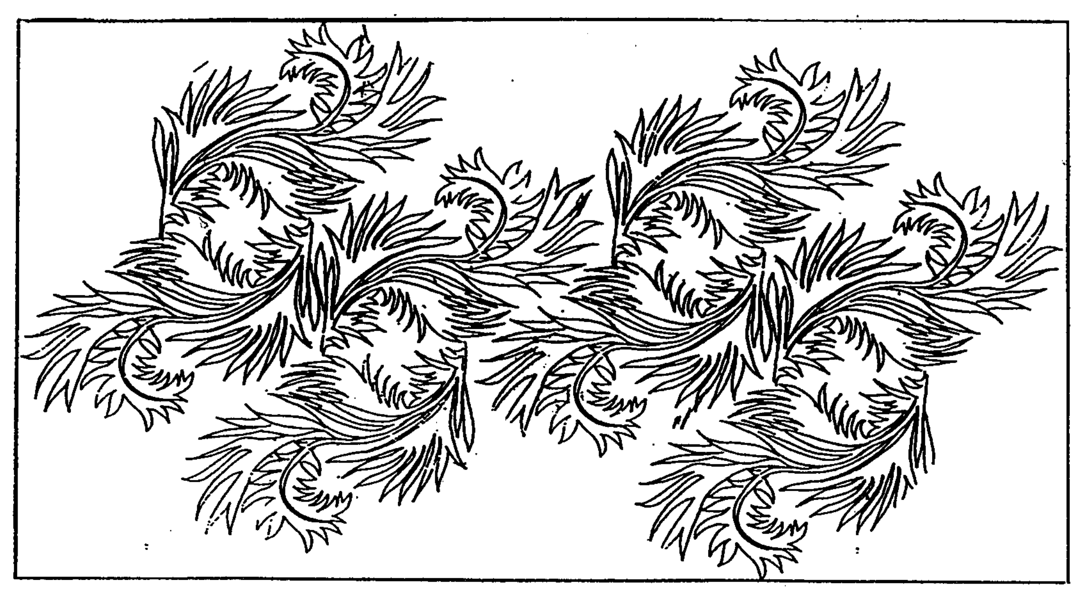
شكل رقم (٢٥٤-أ)



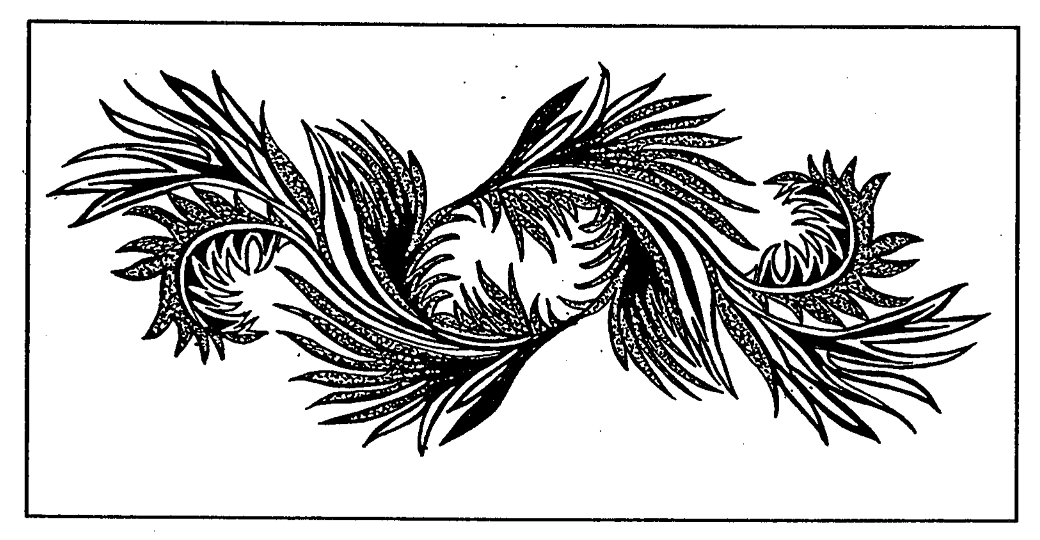
شكل رقم (٢٥٤-ب)



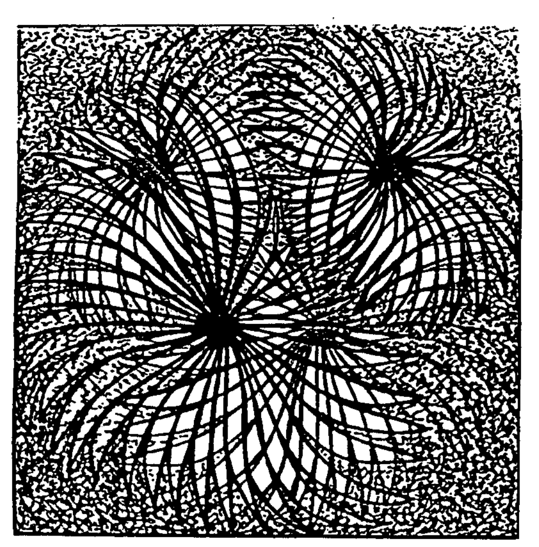
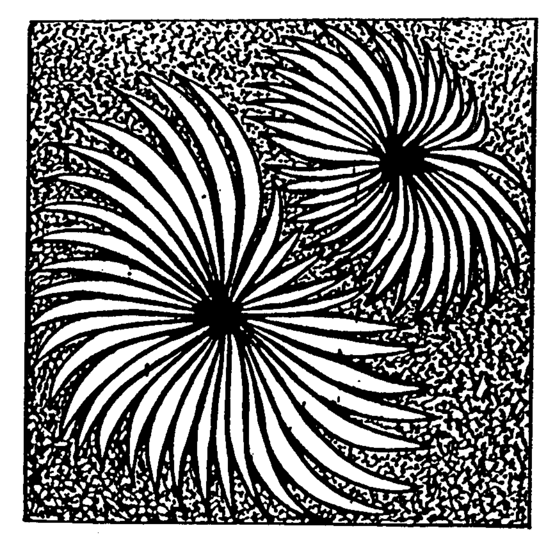
شكل رقم (٢٥٥)



شكل رقم (٢٥٦)

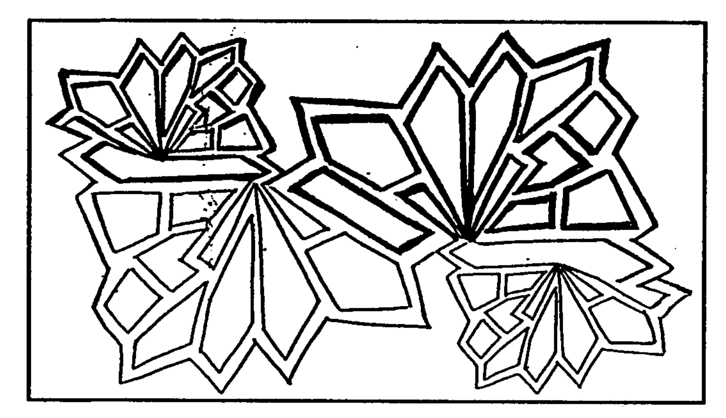


شكل رقم (٢٥٧)

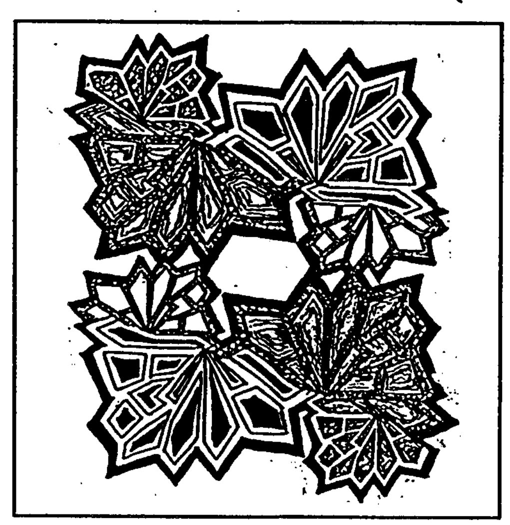



شكل رقم (٢٥٨)

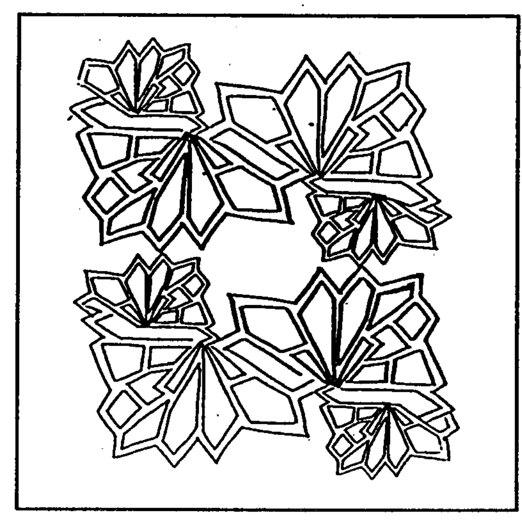
- تصميمات اعتمدت على الشطر والتحريك والتصغير والتكبير للمسقط الأفقي لنخيل الزينة كما يتضح في الأشكال أرقام (٢٥٩)، (٢٦٠)، (٢٦١).



شكل رقم (٢٥٩)

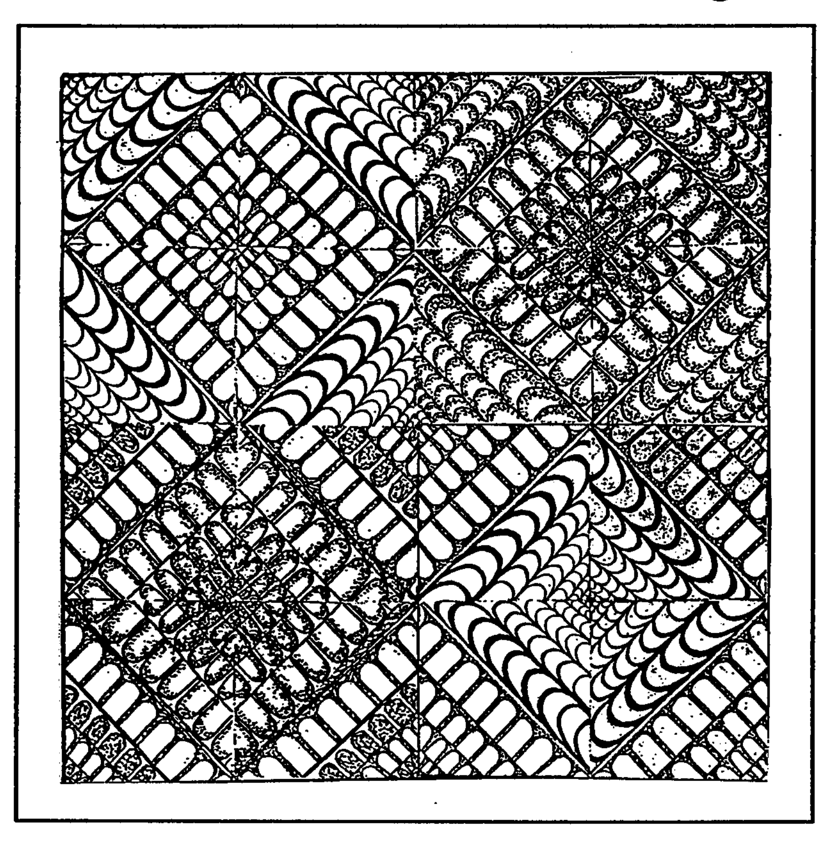


شكل رقم (٢٦١)

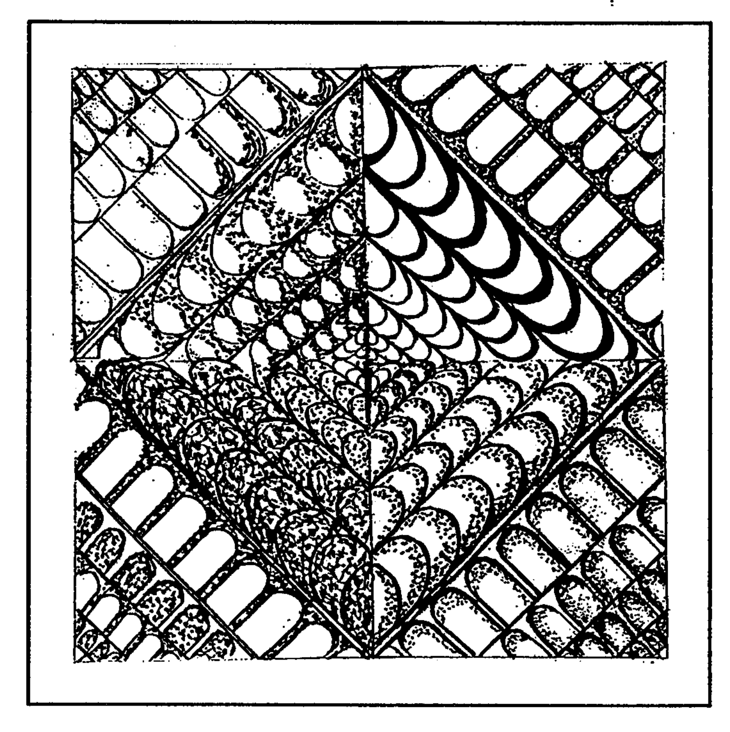


شكل رقم (٢٦٠)

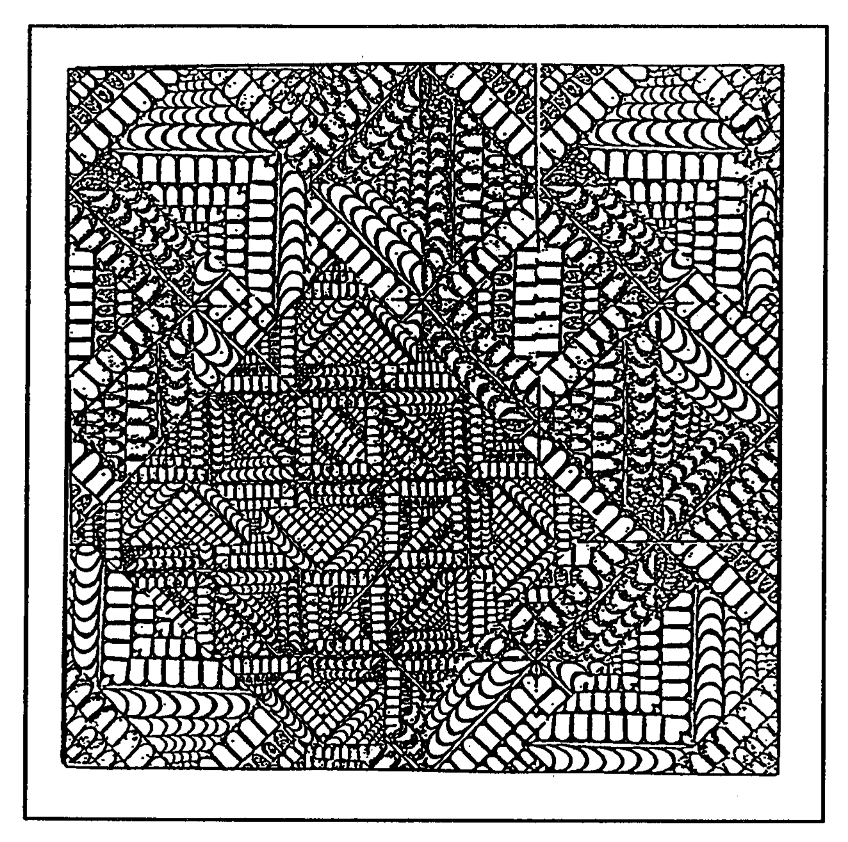
- تصميمات اعتمدت على الشطر والتحريك والتكبير والتصغير، وعلى نسب متفاوتـة لقطـاع مـن ثمرة البلح كما يتضح في الأشكال أرقام (٢٦٢)، (٢٦٣)، (٢٦٤)، (٢٦٥)، (٢٦٦).



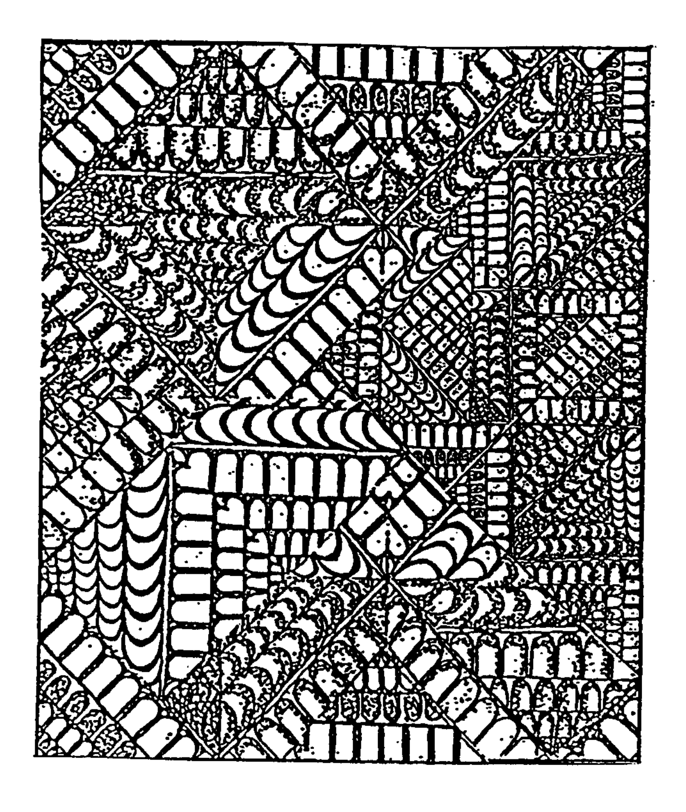
شكل رقم (٢٦٢)



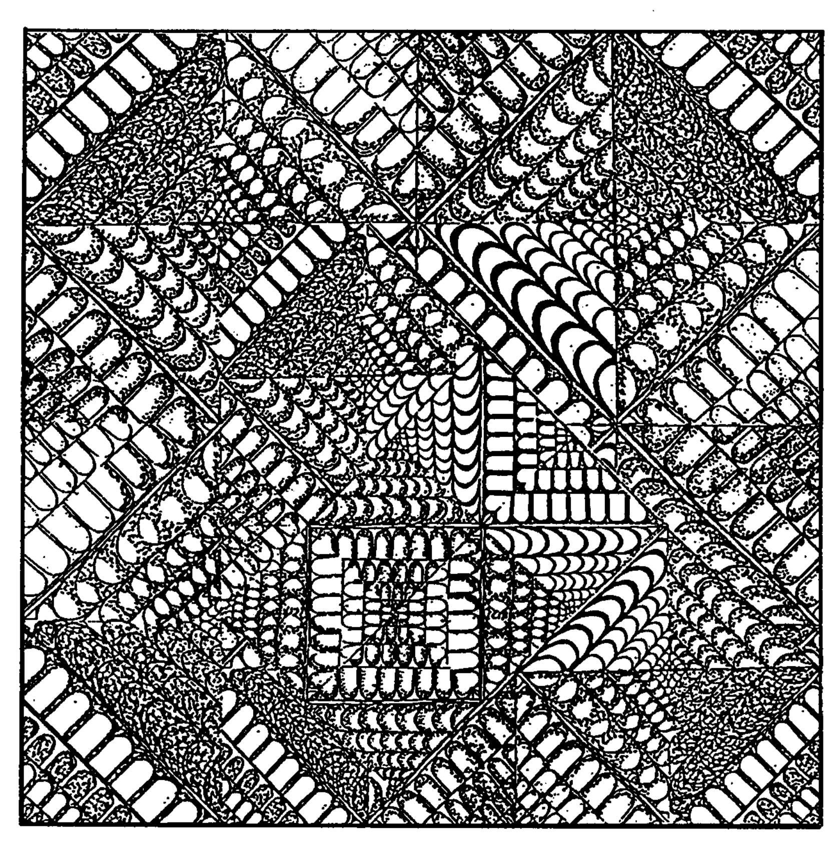
شكل رقم (٢٦٣)



شكل رقم (٢٦٤)

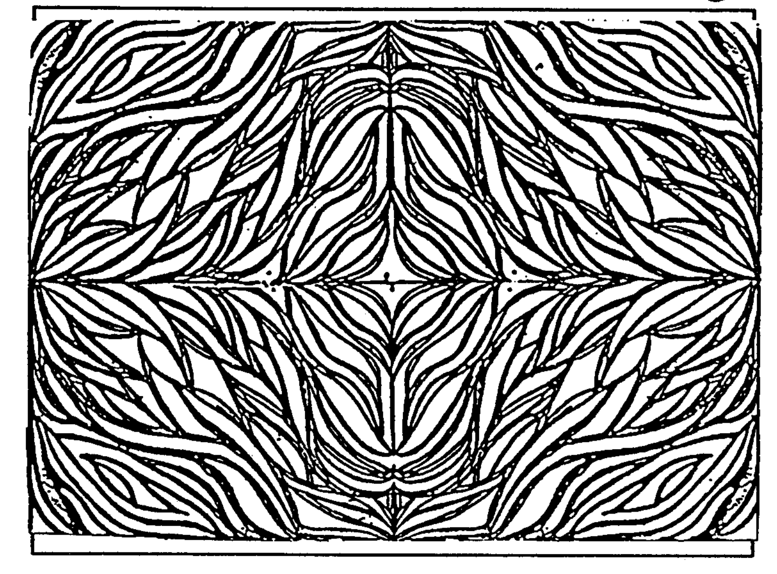


شكل رقم (٢٦٥)

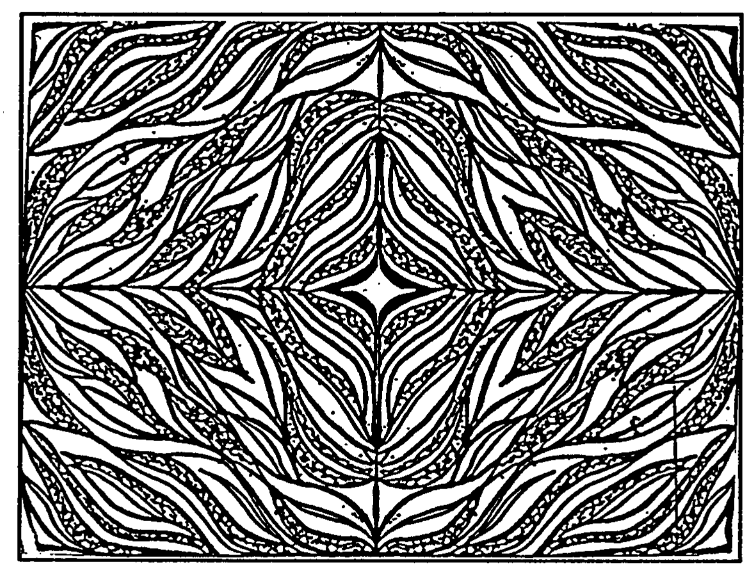


شكل رقم (٢٦٦)

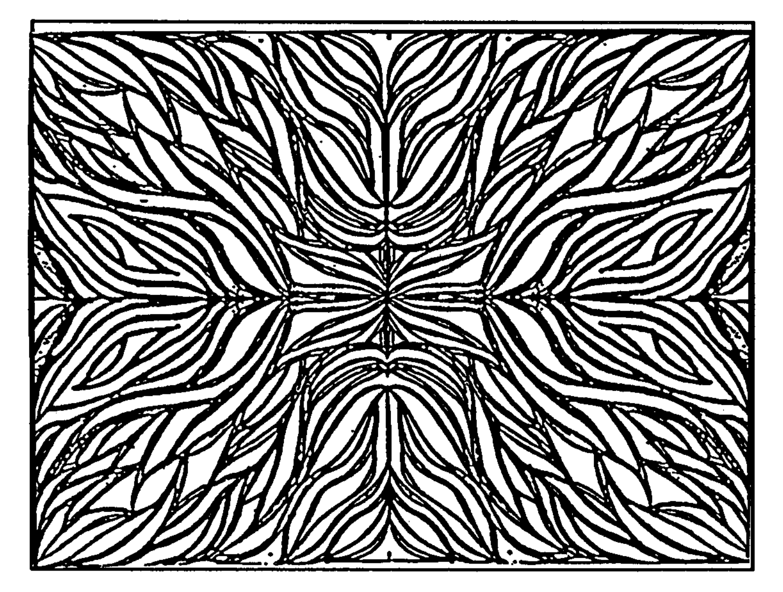
- تصميمات اعتمدت على التكرار مع التصغير والتكبير المتداخل للقرب والبعد لقطاع من الزهرة النخيلية كما يتضح في الأشكال أرقام (٢٦٧)، (٢٦٨)، (٢٦٩)، (٢٧٠)، (٢٧١)، (٢٧٢).



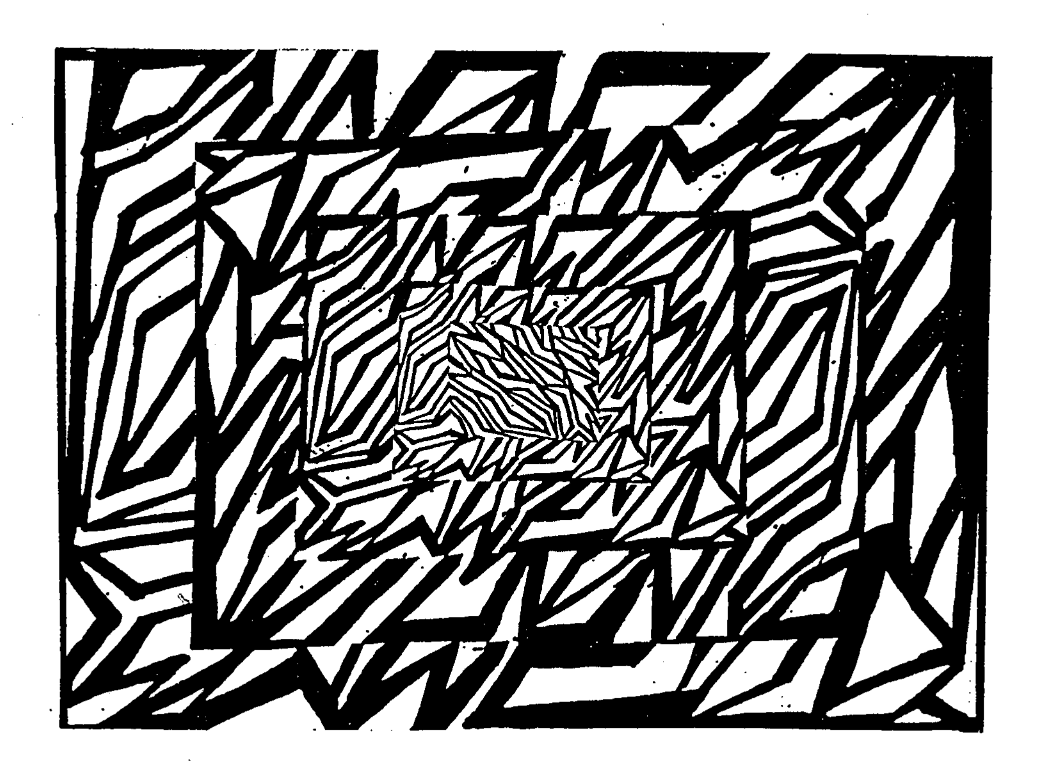
شكل رقم (٢٦٧)



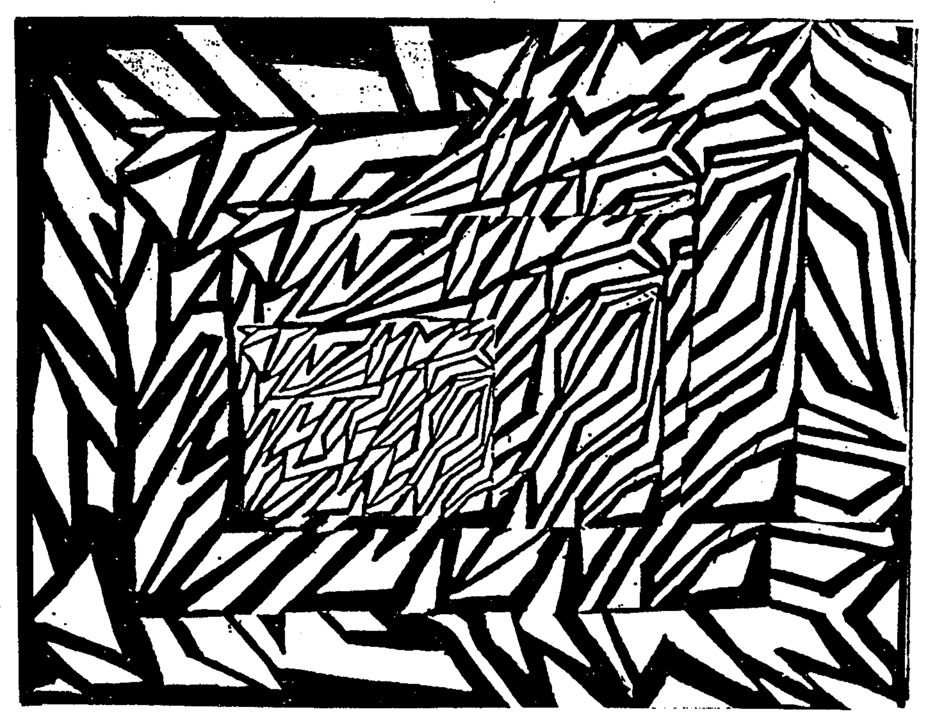
شكل رقم (٢٦٨)



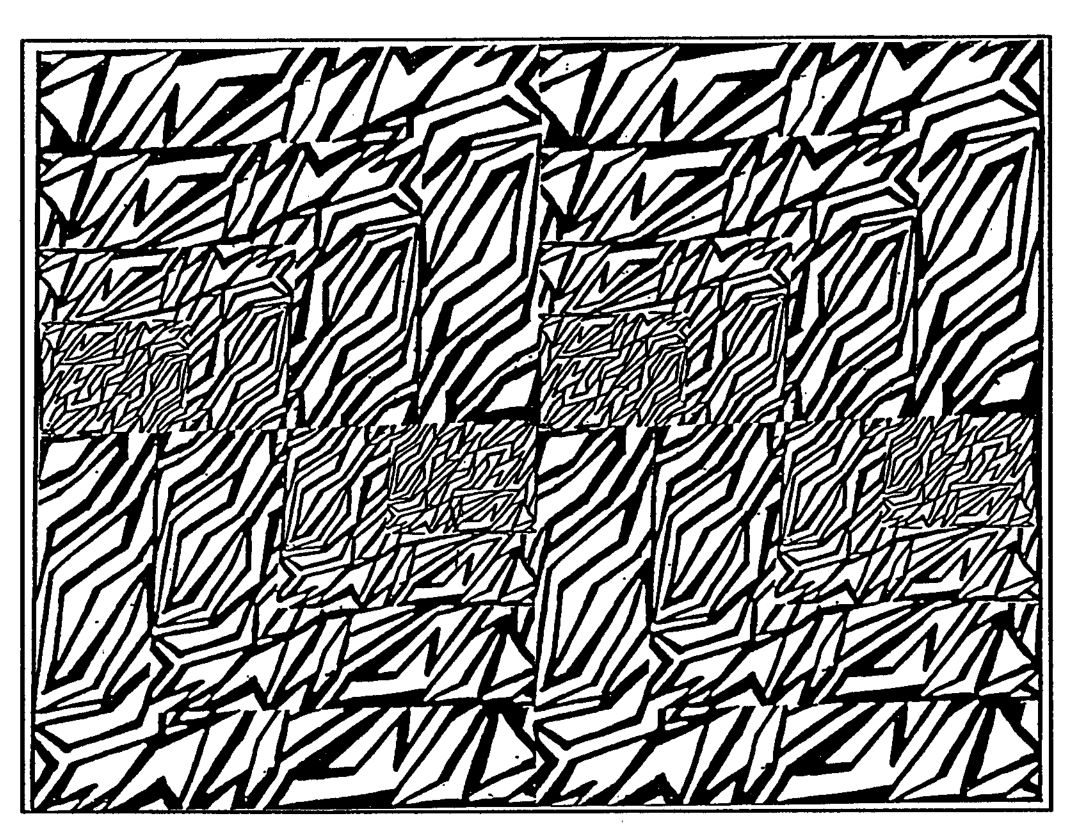
شكل رقم (٢٦٩)



شكل رقم (٢٧٠)

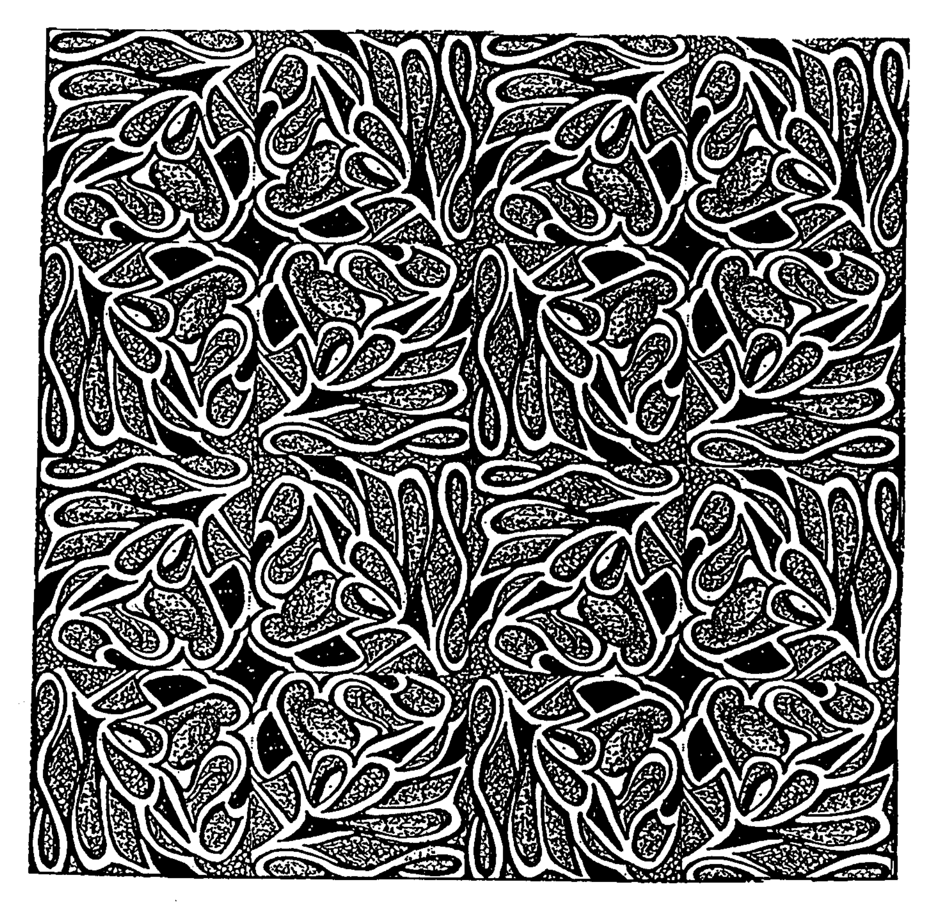


شكل رقم (٢٧١)

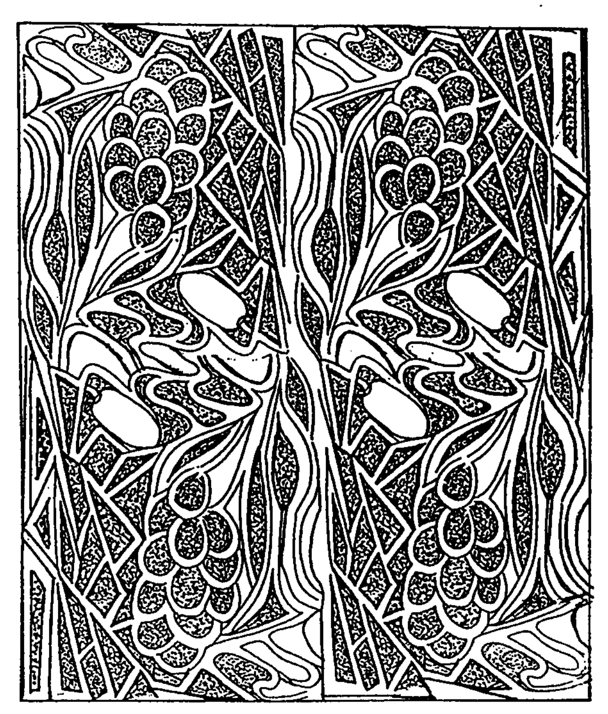


شكل رقم (٢٧٢)

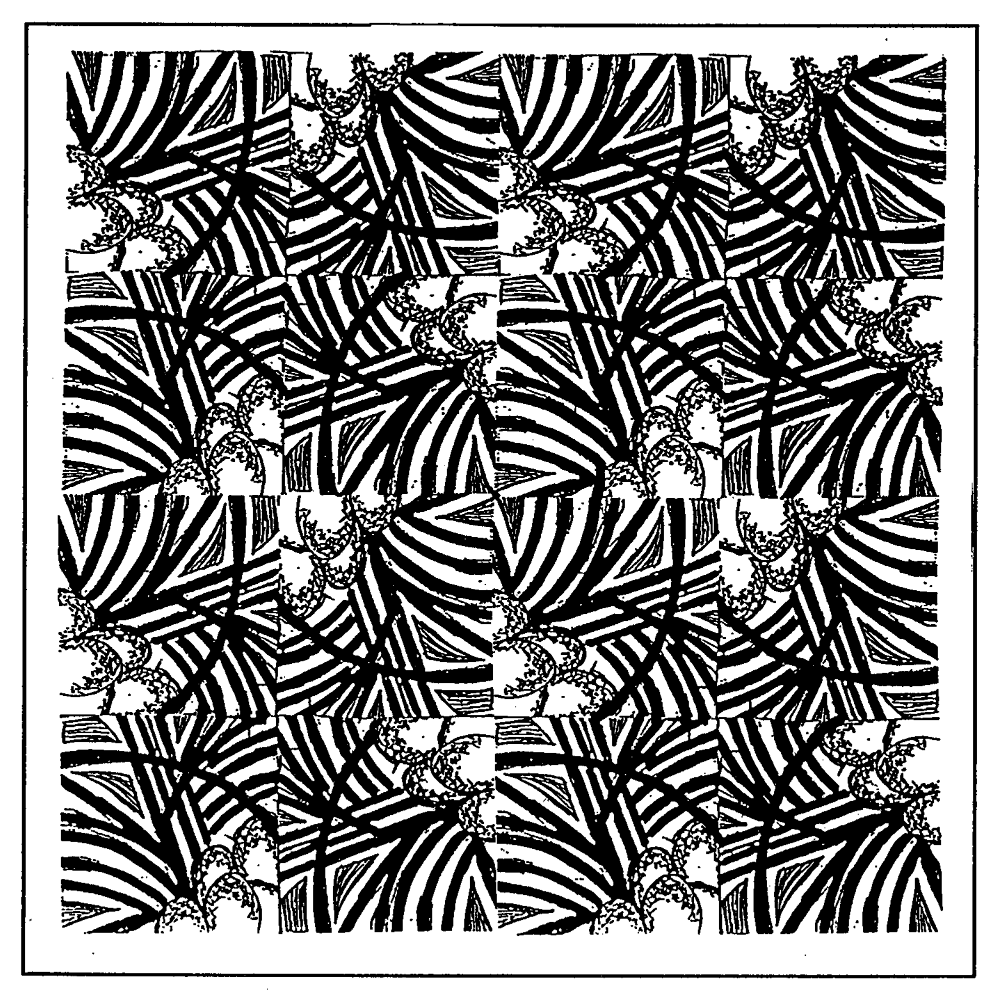
- تصميمات اعتمدت على الشبكية المربعة لقطاع من العرجون مع ثمرة البلح كما يتضح في الشكلين رقمى (٢٧٣)، (٢٧٤). أما الشكلان رقما (٢٧٥)، (٢٧٦) فهما نتاج استخدام قطاع من العرجون مع التكرار باستخدام مستطيلات √٢ .



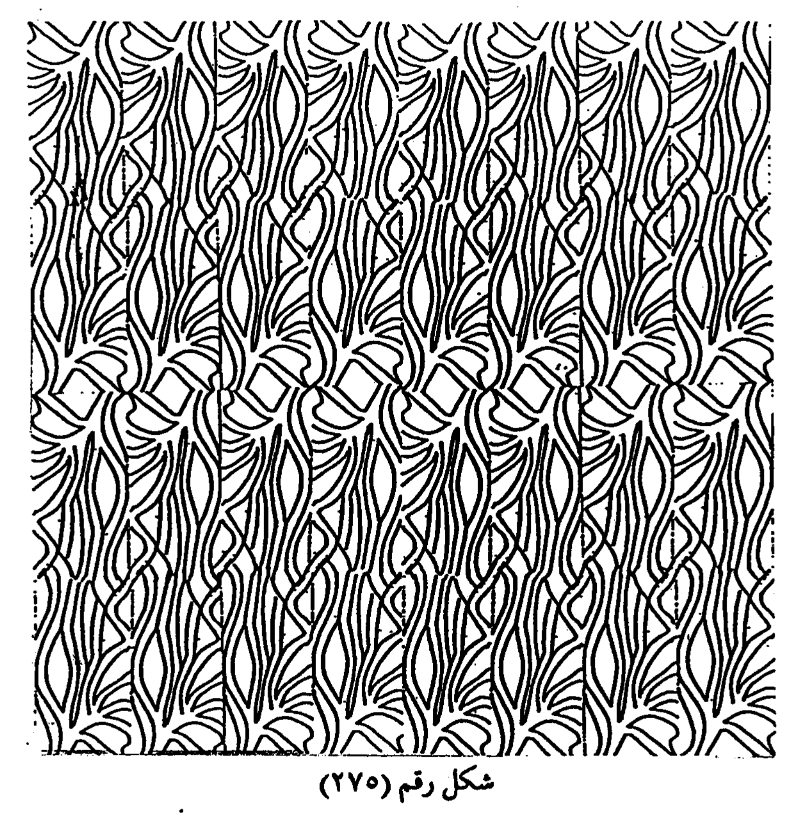
شكل رقم (٢٧٣)



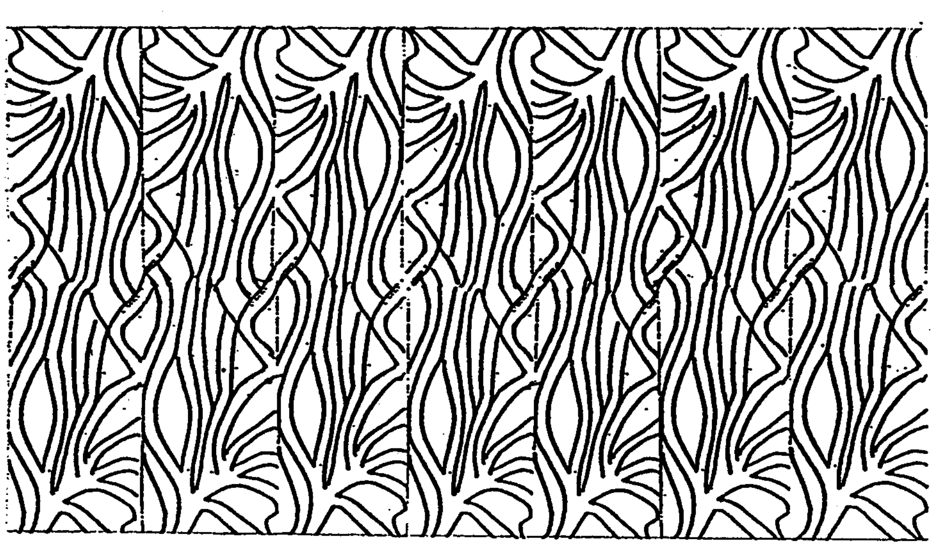
شكل رقم (٢٧٤)



شكل رقم (٢٧٤-ب)

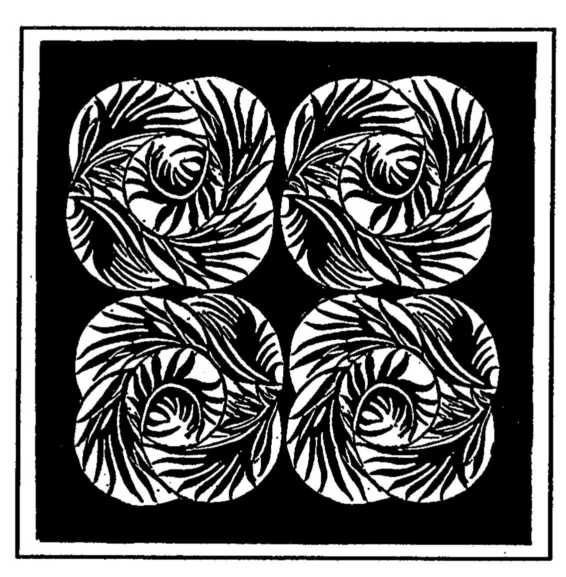


شكل رقم (٢٧٥)

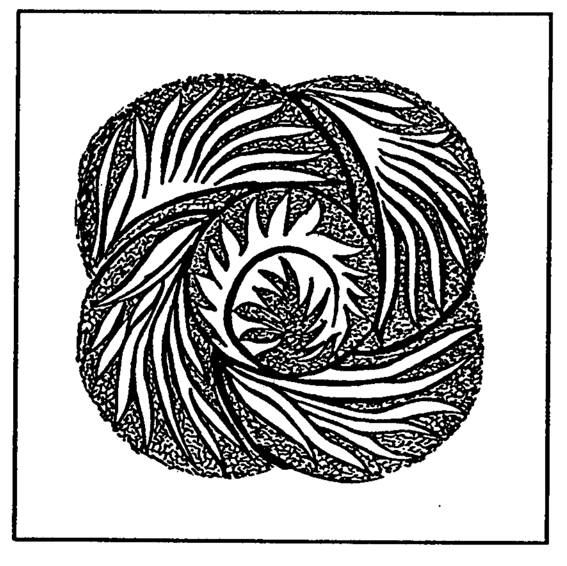


شكل رقم (٢٧٦)

- تصميمات تعتمد على تطويع جزء من الورقة النخيلية الريشية والمروحية داخل الدوائر المتماسة والمتقاطعة كما يتضح في الأشكال أرقام (٢٧٧)، (٢٧٨)، (٢٧٩)، (٢٨٠).



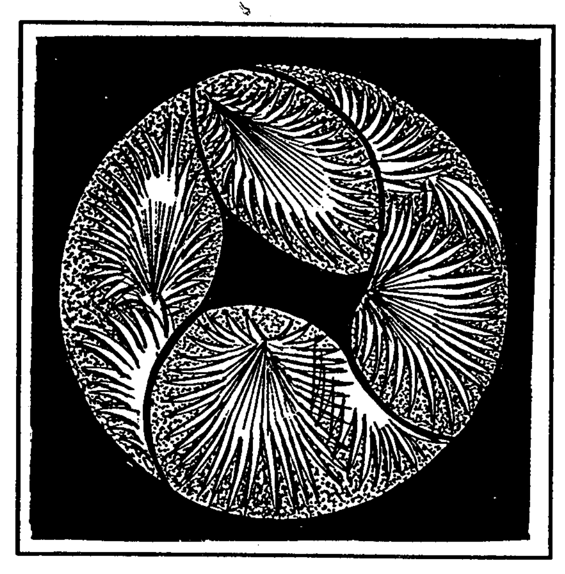
شكل رقم (٢٧٧)



شكل رقم (٢٧٨)

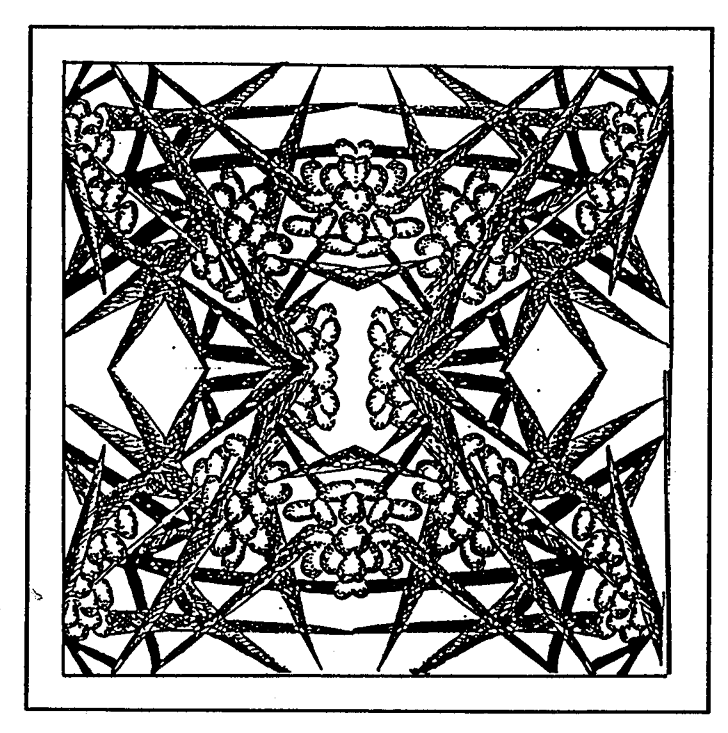


شكل رقم (٢٧٩)

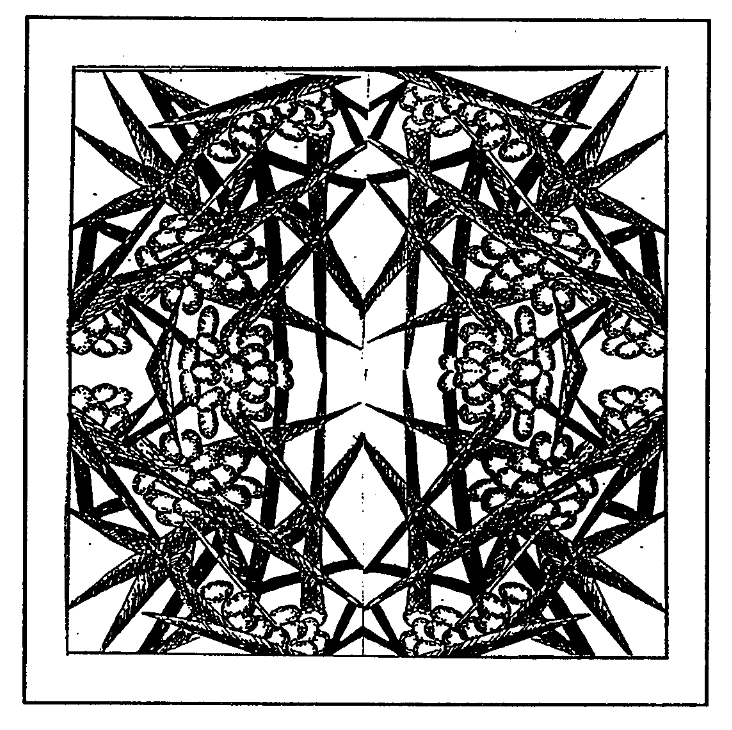


شكل رقم (٢٨٠)

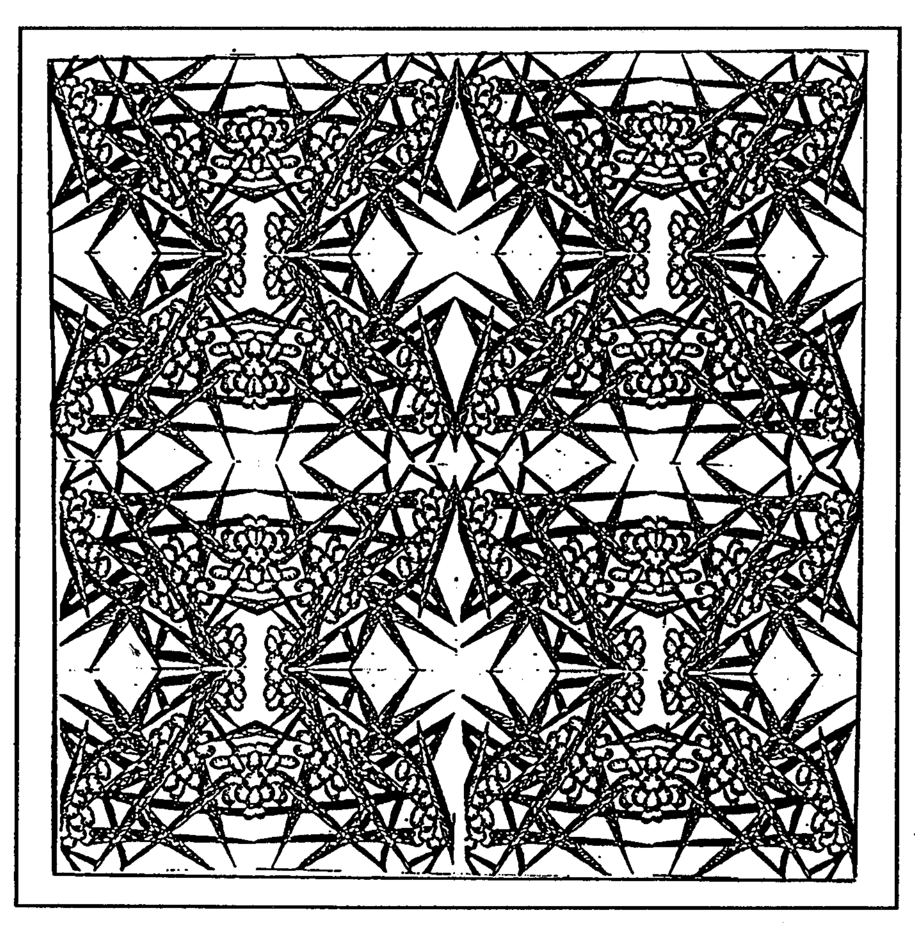
- تصميمات اعتمدت على الشبكية المربعة لقطاع من سعف نخيل البلح مع الثمار كما يتضح في الأشكال أرقام (٢٨١)، (٢٨٢)، (٢٨٣).



شكل رقم (٢٨١)

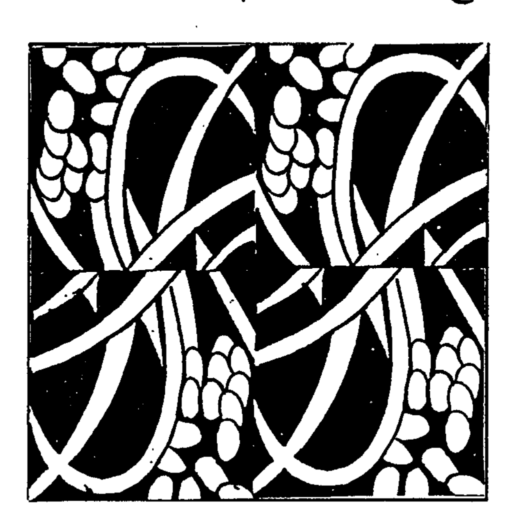


شكل رقم (٢٨٢)

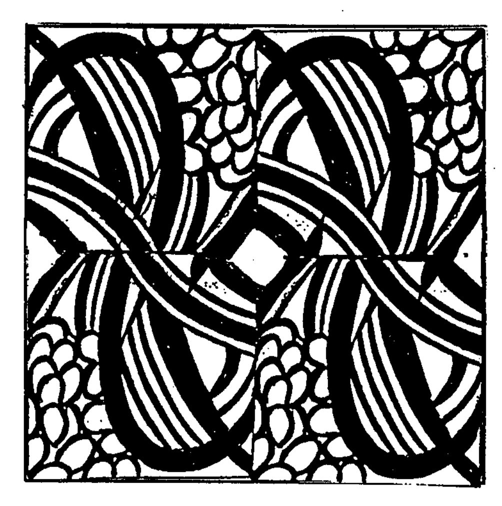


شكل رقم (٢٨٣)

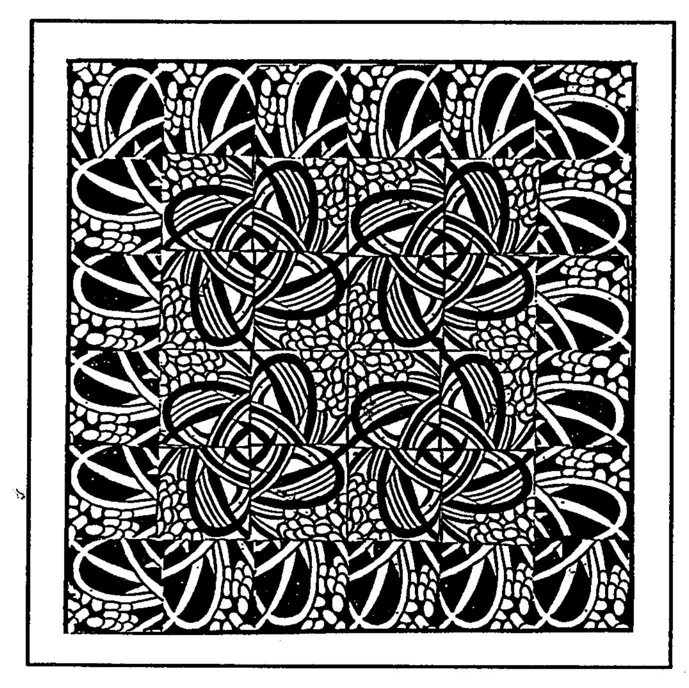
- تصميمات اعتمدت على التصغير والتكبير والتركيب لقطاع من سعف نخيل البلح مع الثمار كما يتضح فى الأشكال أرقام (٢٨٤)، (٢٨٥)، (٢٨٦)، (٢٨٧)، (٢٨٨).



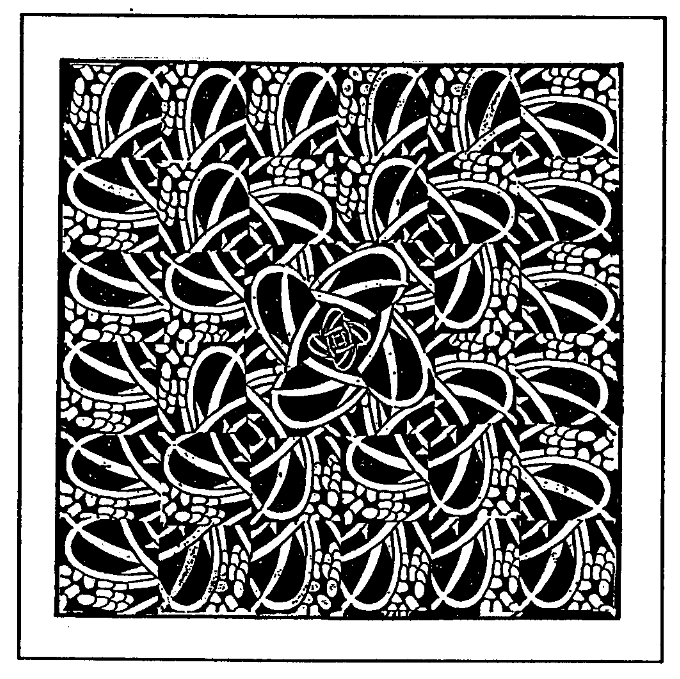
شكل رقم (٢٨٤)



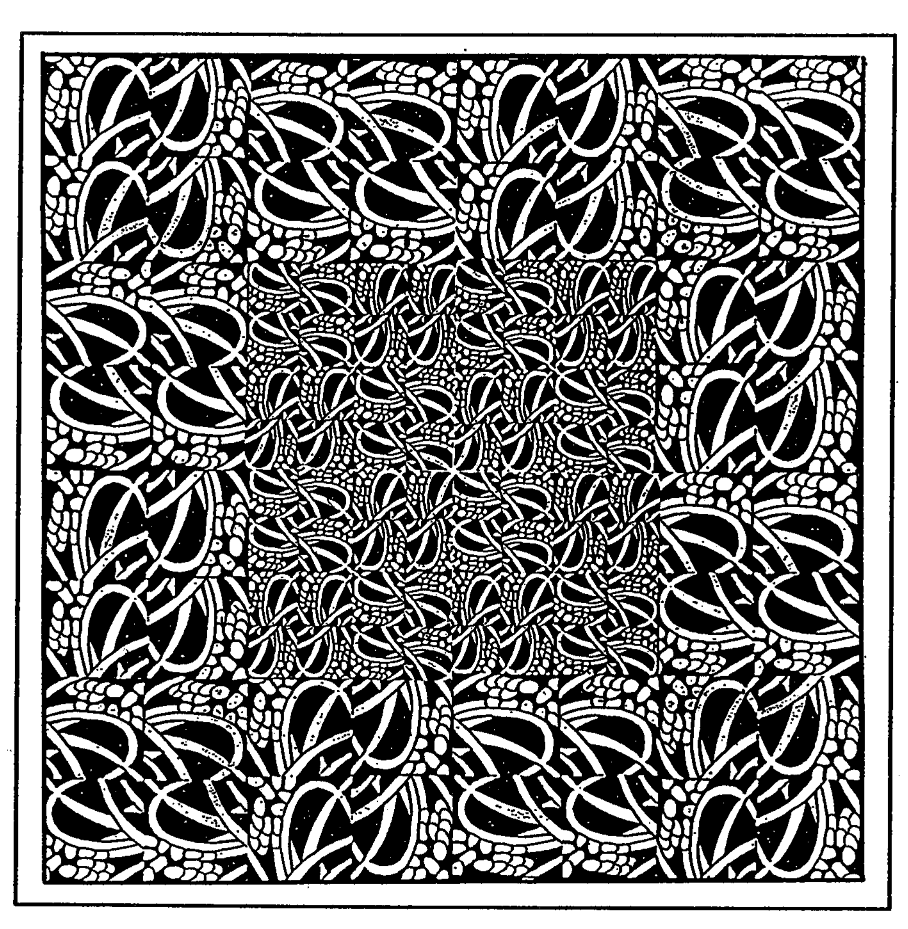
شكل رقم (٢٨٥)



شكل رقم (٢٨٦)

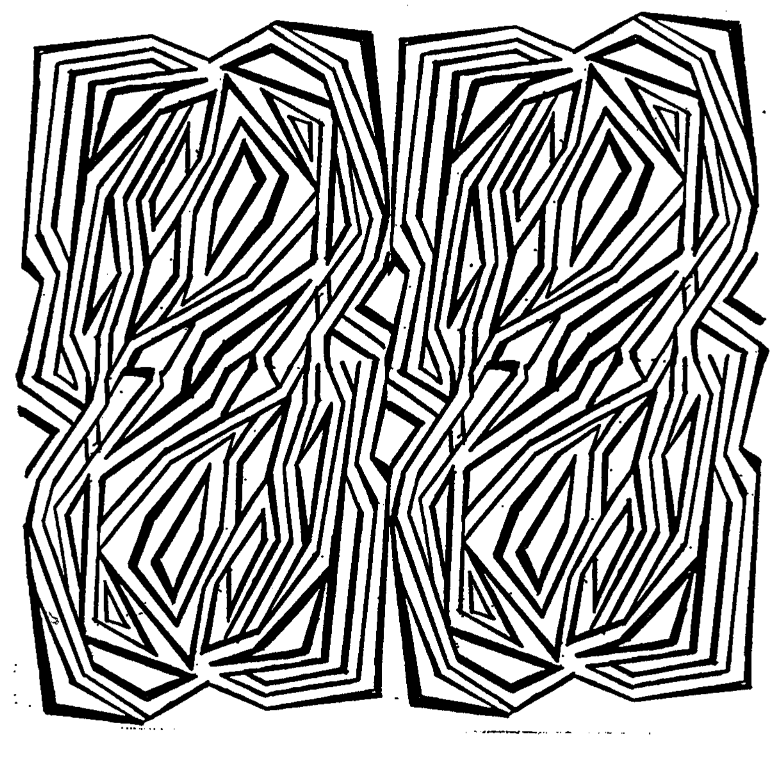


شكل رقم (٢٨٧)

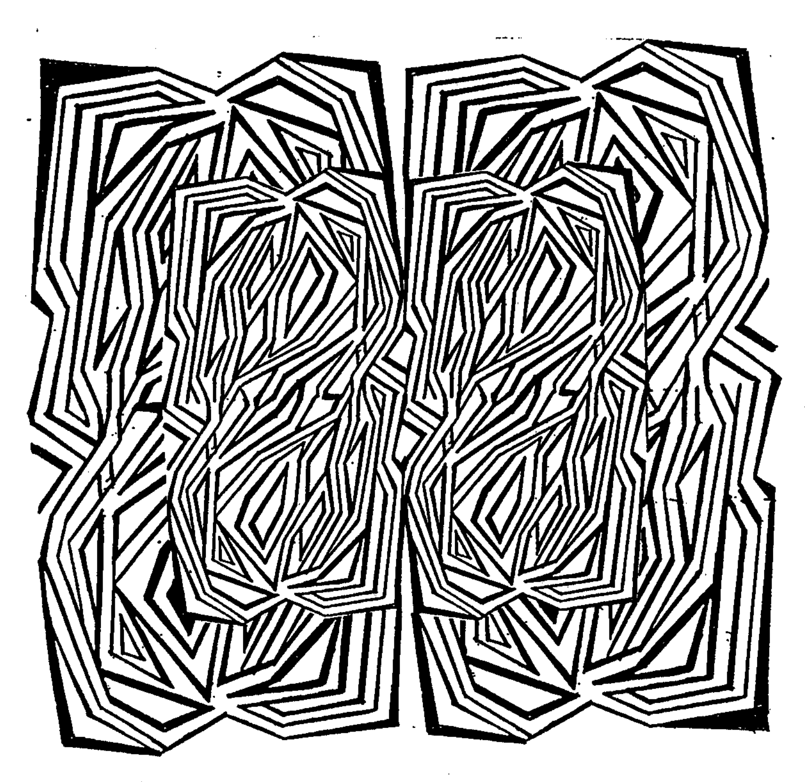


شكل رقم (٢٨٨)

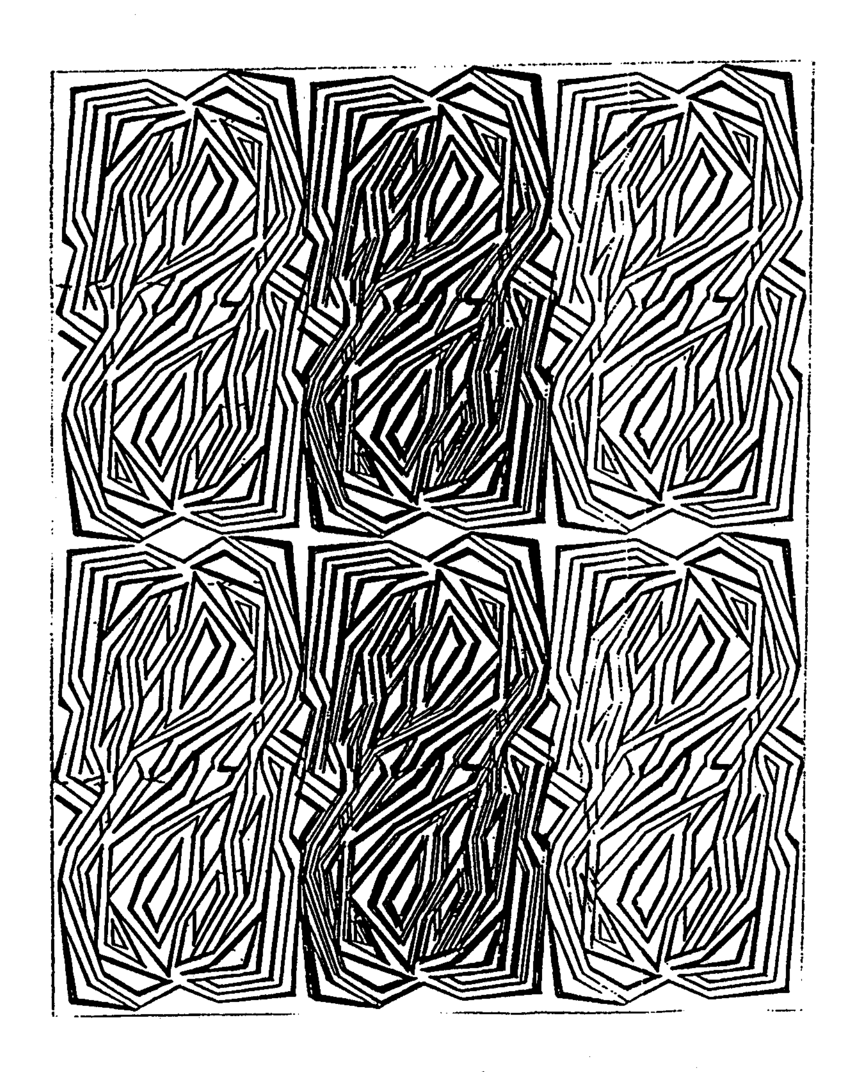
- تصميمات اعتمدت على التكرار مع التصغير والتكبير لقطاعات مختلفة من العرجون كما يتضح في الأشكال أرقام (٢٨٩)، (٢٩٠)، (٢٩١)، (٢٩٣). أما الشكلان رقما (٢٩٤)، (٢٩٥) فقد استخدمت فيهما الباحثة عامل الشفافية والتراكب لنفس التصميمات السابقة.



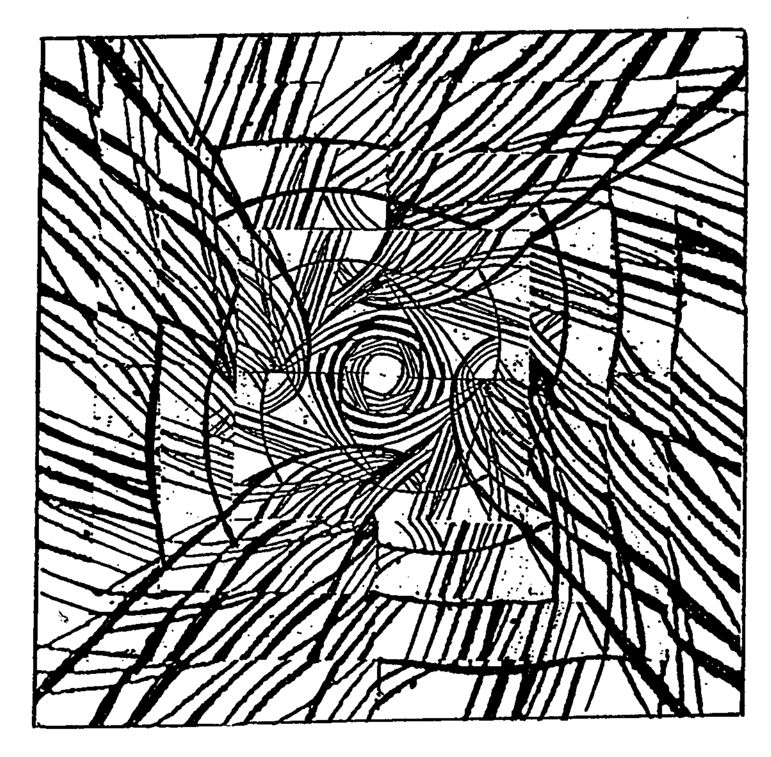
شكل رقم (٢٨٩)



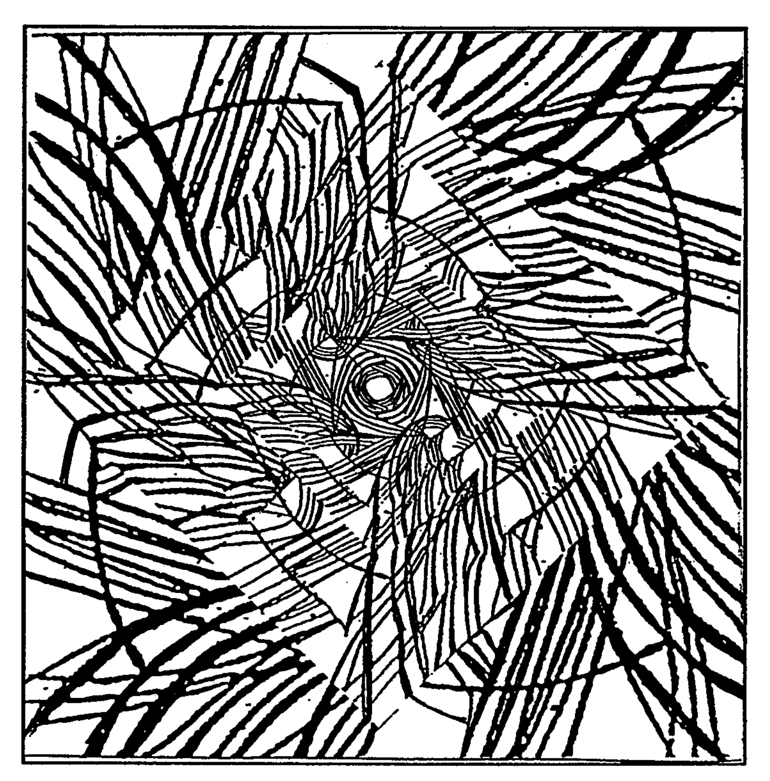
شكل رقم (٢٩٠)



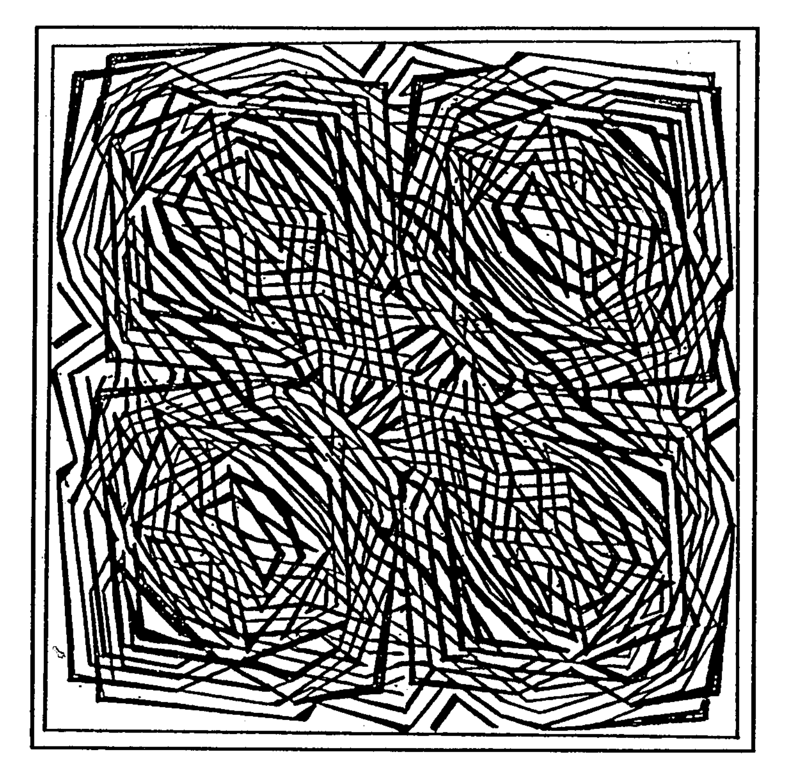
شكل رقم (٢٩١)



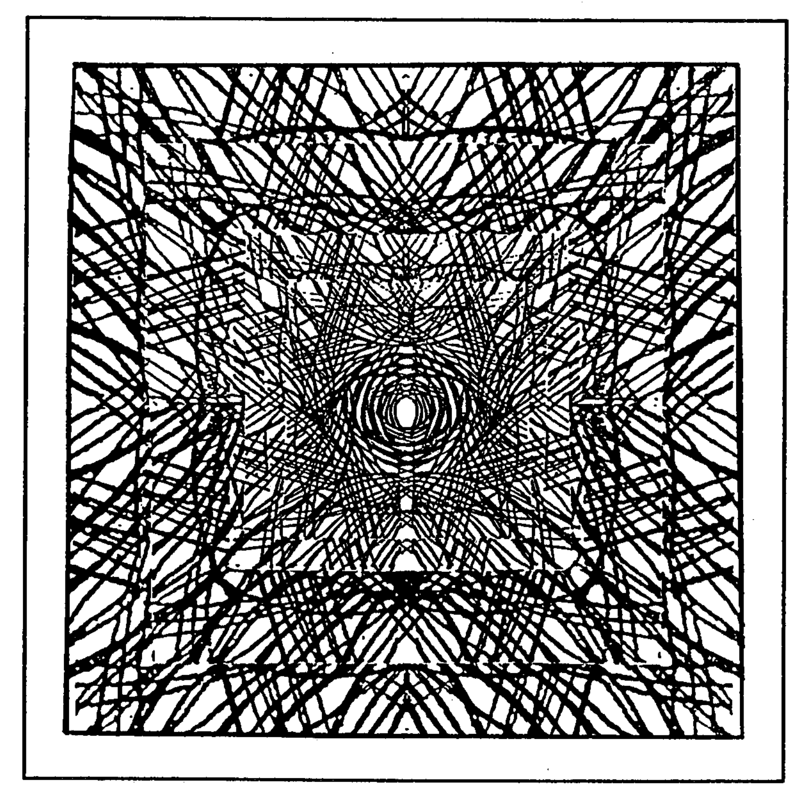
شكل رقم (٢٩٢)



شكل رقم (٢٩٣)

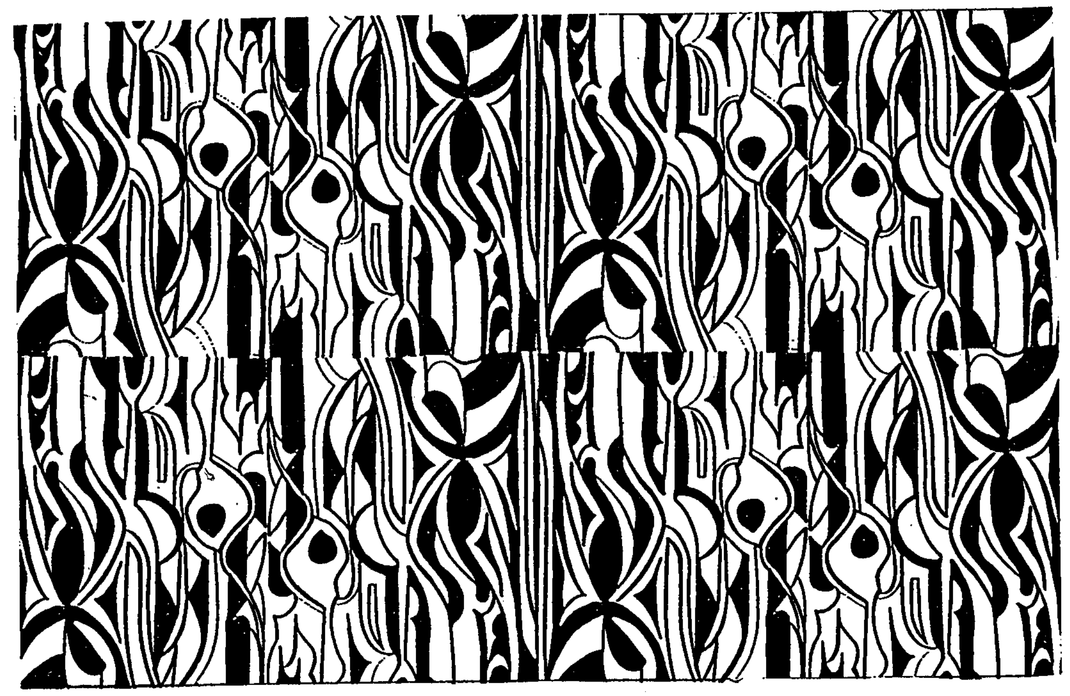


شكل رقم (٢٩٤)



شكل رقم (٢٩٥)

- تصميمات اعتمدت على التكرار لقطاعات متنوعة من الثمرة والعرجون كما تتضح فى الشكلين رقمى (٢٩٦)، (٢٩٧). أما الشكل رقم (٢٩٨) فهو لنفس التصميم السابق ولكن باستخدام عامل الشفافية والتراكب.



شكل رقم (٢٩٦)

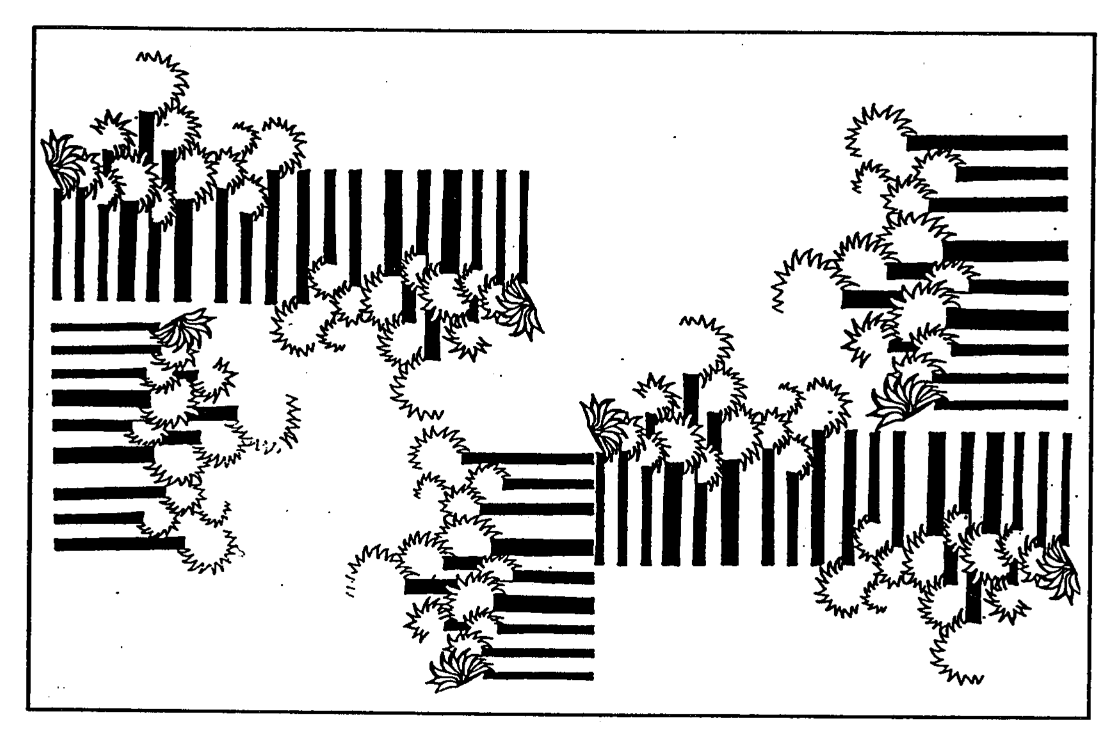


شكل رقم (٢٩٧)

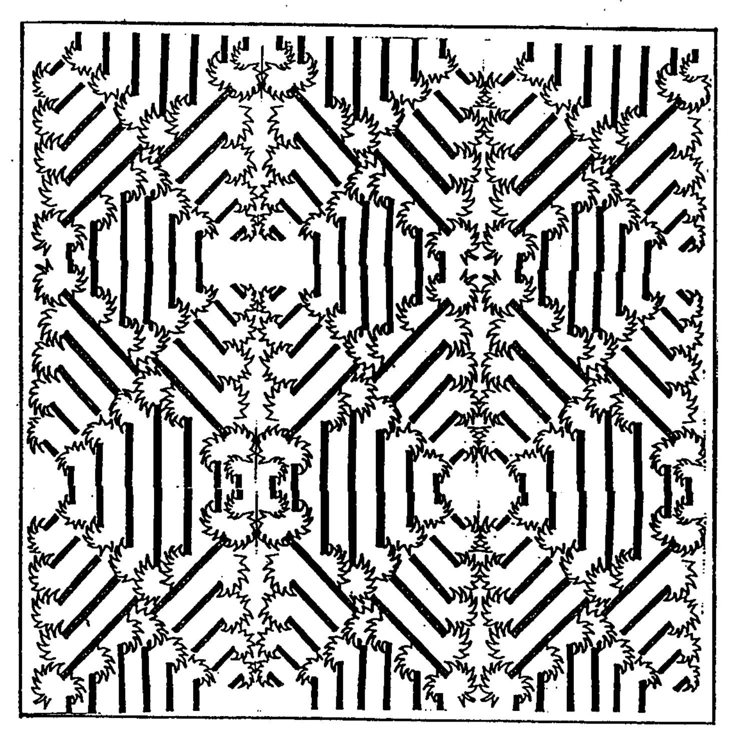


شكل رقم (٢٩٨)

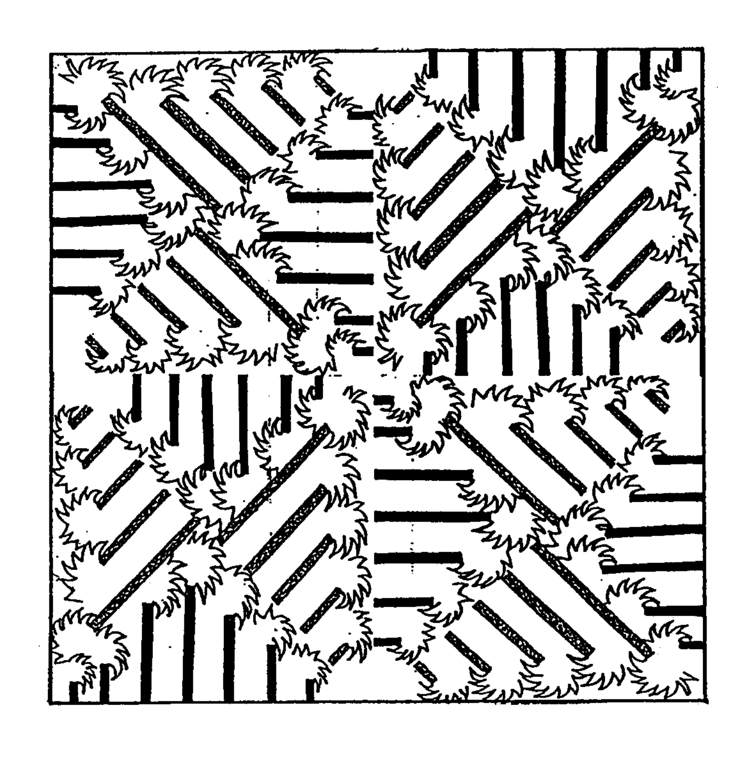
- تصميمات اعتمدت على التكرار والتصغير والتكبير والتركيب لعنصر النخلة كاملاً -نخلة البلـح- من خلال المسقط الرأسى لها. كما تتضح في الشكلين رقمى (٢٩٩)، (٣٠٠).

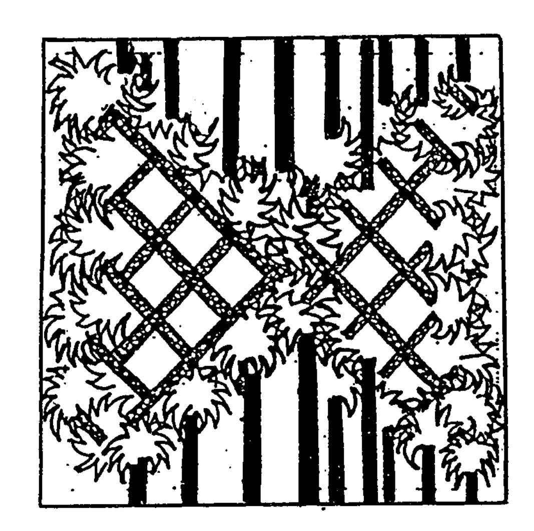


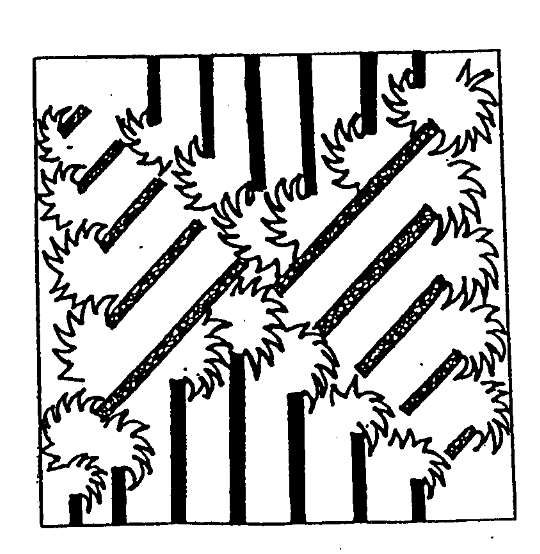
شكل رقم (٢٩٩)



شكل رقم (٣٠٠-أ)







شكل رقم (٣٠٠-ب)

نتائج التجربة الشخصية :

- مكونات النبات بوجه عام يتوافر بها أسس تشكيلية كالإيقاع والاتزان والتناسب والتكرار. كل هذه الأسس تؤكد أهمية دراسة العناصر النباتية الطبيعية للفنان ودارسى الفن.
- مساقط الرؤية (الرأسية والأفقية) ساعدت في التعرف على النظم الجمالية للقمم النامية (الرأس) في أشجار النخيل.
- النظم الجمالية المستخلصة من التحليل للقمم النامية أفادت في استنباط مفردات تشكيلية متنوعة.
- إن المحصلة النهائية لتناول (الأشجار النخيلية) بالدراسة والتحليل، تعطي مجالاً لتناول المفردات التشكيلية في التصميم الزخرفي، على أسانيد علمية.
- الرؤية البصرية المتعمقة لأشجار النخيل تتيح تجربة فكرية بالمعنى التحليلي، عند الكشف على العناصر والأجزاء الشكلية التي يتكون منها.
- استخدام جزء من أحد العناصر النخيلية المختارة مع المداخل ساعد فى إعطاء امكانيات أكبر، أمكن الإفادة منها في عمل تصميمات جديدة.
- الالتزام ببعض المداخل كالتكرار، والتقسيم، والتحريك، والتصغير، والتكبير، والشبكيات الهندسية، والمستطيلات الجذرية، والتطويع داخل أشكال هندسية، يجعل للأعمال المنتجة شكلا موضوعيا، فهي ليست قيداً يحول دون الوصول إلى أفكار جديدة بل يمكن أن يساعد فى إنتاج تصميمات فردية متميزة.
- تعرفت الباحثة على بعض النظم البنائية حيث اتضح ذلك في نظام نمو الجريد وفي القمة النامية (الرأس) وفي الجذع (الساق) وساعد ذلك على استنباط مفردات تشكيليه لإنتاج تصميمات متنوعة برؤى جديدة.
- تعرفت الباحثة على أشجار النخيل كهيئة كلية تتكون من مجموعة محدودة العدد من العناصر والأجزاء، وإن تغير مجموعة هذه العناصر -الشكلية- وتنوعها واختلافها في أشكالها ومواقعها من بعضها يتيح تغيرا كاملا في الشكل. ويعد هذا هو المرجع في التعدد اللانهائي لأشكال التكوينات والتصميمات لأجزاء النخيل.
- إن إدراك الأجزاء النخيلية الطبيعية منفردة قد عمل على تعدد أشكال الرؤية وامكن الإستفادة منها وصياغتها برؤى جديدة.
- أمكن من خلال التنوع العظيم لقدرة الخالق عز وجل إدراك تفاصيل علاقات العناصر والأجزاء النخيلية الطبيعية المرئية المختلفة التي يجمعها موقع واحد.

- أمكن تحقيق التفاعل بين مختلف العلاقـات لمظـاهر الشـكل المرئـي للعنـاصر المختـارة كـاجذع - والسعف -والزهرة -والثمرة -والعرجون مما أضفى معاني على الأشكال المدركة بـرؤى جديـدة أثمرت تصميمات متعددة ومتنوعة من حيث قربها وبعدها عن الطبيعـة أو ميلهـا نحـو التجريـد أو التجريد التام.

الفصل الثامن

«النتائج والتوصيات»

- أمكن استخلاص مفـردات تشـكيلية مـن العنصـر الواحـد برؤيـة تختلـف عـن الشـكل الظـاهري واستثمارها فى عمل تصميمات زخرفية جديدة.
- أوضحت الدراسة أن التكرار لعب دوراً أساسياً في إنتـاج التصميمـات الزخرفيـة مما أمكـن معـه الحصول على تصميمات متعددة باستخدام اساليب التكرار، وقد إختلفت التصميمات الناتجة تبعا لأسلوب التكرار المستخدم في عمل كل تصميم من هذه التصميمات.
- كما أوضحت الدراسة أيضا أن العلاقات التشكيلية وعلاقات التمـاس والـتراكب البسـيط لعبـت دوراً رئيسياً فى الحصول على تنوعات مختلفة وجديدة من التصميمات الزخرفية.
- إن الابتكار فى الفن والتطلع الدائم إلى إيجاد تراكيـب متنوعـة يـودى إلى الكشـف عـن الجديـد. وينمى القدرات الإبداعية والابتكارية لدى الممارس.
- إن إدراك العلاقات والأسس التي تربط الزخارف الهندسية والإسلامية والطريقة المتبعة في تكوينهـا تعكس معالم القيم الفنية والجمالية في التصميمات الزخرفية.
- إن دراسة معطيات الفنان المسلم فى العصور المختلفة قـد أدى إلى تكويـن خلفيـة عريضـة أمكـن استثمار نتائجها فى إنتاج أعمال وتصميمات تجمع بين الأصالة ومتطلبات العصر.
- يمكن أن تستثمر مثل هذه الدراسة فى إعداد برنامج لتنمية القـدرات الابداعيـة والابتكاريـة لـدى طلاب التربية الفنية فى المراحل التعليمية المختلفة.

توصيات البحث:

من خلال التجربة الشخصية فى هذه الدراسة تبلورت لدى الباحثة مجموعة من التوصيات :

- تعديل نمط تناول مناهج التربية الفنية بالمدارس لعناصر الطبيعة وخاصة النخيل لصلة هذه العنـاصر بالبيئة الطبيعية للمملكة. وذلك من خلال إعـداد برنـامج يستثمر مثـل هـذه الدراسـة فـى تنميـة الوعى الإدراكى لدى الطالبات من أجل رفع القدرات الإبدعية والابتكار لديهن.
- العمل على إجراء مزيد من الدراسات التجريبية للكشف عن العلاقات التشكيلية والنظم الجماليـة فى الطبيعة لتعدد أشكالها، وتركيز الرؤية على جانب لم يتح للبحـث الحـالى تناولهـا تفصيليـا مـن حيث تنوع الملامس وتأثير الأضواء والظلال والألوان وانعكاسها على الأشكال، وتأثـير العوامـل المحيطة على جماليات التصميمات الزخرفية.
- توصي الباحثة دارسي التربية الفنية بالتعرف علـى إمكانيـات العنصـر النبـاتي واختـلاف أسـاليب تناوله.

- على الرغم من أن الباحثة لم تستخدم في بحثها الا العين المجردة في رؤية الطبيعة إلا أنها ترى أن استخدام الأجهزة العلمية الحديثة كالعدسات المكبرة، والفوانيس السحرية، والأفلام التعليمة كوسائل معينة تشكل عاملا هاماً ورئيسياً لدراسي التربية الفنية، وتنمي لديهم الرؤية التشكيلية المتنوعة.
- توصي الباحثة نفسها قبل غيرها من القائمين على تدريس مادة التربية الفنية بضرورة تنمية القدرة الإدراكية لدى الطلاب لإدراك أجزاء نباتات الطبيعة فى كلها الأصلى، بما يمكن معه الاستفادة من هذه الأجزاء فى كليات جديدة.
- ضرورة التعرف على الأسس التشكيلية والفنية لفنوننا التراثية المختلفة، حتى يتسنى لنا أن نمنح الفن المعاصر طابعاً منفرداً متميزاً.

قائمة المراجع

المراجع العربية

١- إبراهيم، زكريا، "مشكلة الفن". القاهرة : مكتبة مصر، (د.ت)

٢- أبوحطب، فؤاد، "آفاق جديدة في علم النفس" القاهرة عالم الكتب، ١٩٧٢م.

٣- أبو ريان، محمد علي، "فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجمالية"، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٤م.

٤- أبو طالب، أميمة محمد سليمان، "دراسة لوحدات زخرفية مستوحاة من التراث الإسلامي وتوظيفها التكسيات المستخدمة في التصميم الداخلي" القاهرة ١٩٨٨، رسالة ماجستير لكلية الفنون التطبيقية، جامعة حلون.

٥- أسعد، يوسف مخائيل، "سيكلوجية الإبداع في الفن والأدب"، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦م.

٦- إسكندر، نجيب، "قيمنا الإجتماعية وأثرها في تكوين الشخصية" القاهرة، مصر، مكتبة النهضة، ١٩٦٢م.

٧- الألفي، أبوصالح، "الفن الإسلامي أصوله وفلسفته ومدارسه"، القاهرة، المطبعة العالمية، ١٩٦٦م.

٨- البسيوني، محمود، "الفن والتربية" والأسس السيكولوجية لفهم الفن وأصول تدريسه. القاهرة، دار المعارف، ١٩٥٥م.

٩- البسيوني، محمود، "آراء في الفن الحديث" القاهرة، دار المعارف، ١٩٦١م.

١٠- البسيوني، محمود، "أسرار الفن التشكيلي"، ط١، القاهرة، عالم الكتب، ١٩٨٠م.

١١- البسيوني، محمود، "الفن في تربية الوجدان"، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨١م.

١٢- البسيوني، محمود، "العملية الابتكارية"، ط١، القاهرة، عالم الكتب، ١٩٨٥م.

١٣- البعلبكي، منير، "موسوعة المورد"، ط١، المجلد السابع، بيروت، ١٩٨٢م.

١٤- البكر، عبدالجبار، "نخلة التمر ماضيها وحاضرها والجديد في زراعتها وتجارتها" العراق، بغداد، وزارة الزراعة العرقية سابقاً، ١٩٧٢م.

١٥- الخولي، محمد حافظ، "النظام الهندسي في مختارات من العناصر النباتية كمصدر للتصميم"، رسالة ماجستير، القاهرة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ١٩٨٢م.

١٦- الخولي، محمد حافظ، وزارة الثقافة المركز القومي للفنون التشكيلية "القاعة المستديرة" أرض المعارض بالجزيرة، القاهرة، ١٩٨٥م.

١٧- الخولي، محمد حافظ محمد، "النظم التحليلية لعنصر النبات كمدخل تجريبي لتدريس أسس التصميم"، رسالة دكتوراه، القاهرة ، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ١٩٨٦م.

١٨- الرازي، محمد أبوبكر، "مختار الصحاح"، بيروت، دار الفكر، (د.ت).

١٩- الربيق، فهد ناصر العبدا لله، "المعرض الثاني للفنان التشكيلي السعودي"، الرئاسة العامة لرعاية الشباب، ١٩٧٨م.

٢٠- الرزاز، مصطفى فريد، "التحليل المورفولجي لأسس التصميم وموقف المشاهد منها"، مجلة دراسات وبحوث، جامعة حلوان، المجلد ٧ العدد ٣، القاهرة، أغسطس، ١٩٨٤م.

٢١- السعيد، عبدا لله عبدالرازق، "الإعجاز الطبي في القرآن والآحاديث النبوية"، (الرطب والنخلة)، ط١، جدة، الدار السعويدة للنشر والتوزيع، (د.ت).

٢٢- السلمي، علي، "إتجاهات جديدة في الفكر التنظيمي"، عالم الفكر، المجلد الثامن العدد الرابع، وزارة الإعلام بالكويت، الكويت، (د.ت).

٢٣- السيد، زينب علي إبراهيم، "تتبع الصياغات التشكيلية لمفردة نباتية ورقية في الفن الإسلامي كمدخل لتصميم لوحات زخرفية مسطحة"، رسالة ماجستير، جامعة حلوان، القاهرة، ١٩٨٧م.

٢٤- الشال، عبدالغني النبوي، "مصطلحات في الفن والتربية الفنية"، الرياض، جامعة الملك سعود،١٩٨٤م.

٢٥- الشامي، صالح أحمد، "الفن الإسلامي"، الطبعة الأولى، دمشق، دار القلم، ١٩٩٠م.

٢٦- الصراف، عباس "آفاق النقد التشكيلي"، (سلسلة الكتب الفنية "٣٤")، بغداد، دار الرشيد للنشر، ١٩٧٩م.

٢٧- الغيطاني، محمد يسري "الزهور ونباتات الزينه وتنسيق الحدائق"، الطبعة الأولى، الأسكندرية، دار الجامعات المصرية. (د.ت).

٢٨- الفيومي، أحمد بن محمد بن علي "المصباح المنير" معجم عربي، بيروت، مكتبة لبنان،١٩٨٧م.

٢٩- القصبى، منى عبدا لله، المعرض الشخصي الأول، "المركز السعودي للفنون التشكيلية"، جدة، تحت إشراف رعاية الشباب، ١٩٩٢م.

٣٠- اللقاني، أحمد حسن، "القيم العملية التربوية"، مؤسسة الخليج العربي، ١٩٨٤م.

٣١- المسلّم، حليت بن عبدا لله، "النخيل بين العلم والتجربة" الطبعة الأولى، ١٤١٢هـ.

٣٢- النشار، عبدالرحمن محمد وصفي، "التكرار في مختارت من التصوير الحديث والإفادة منه تربوياً"، رسالة دكتوراه، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، القاهرة، ١٩٧٨م.
٣٣- برت، سيرل، "كيف يعمل العقل"، ترجمة محمد خلف الله، القاهرة، القاهرة للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٤م.
٣٤- جيرم، بول، "علم نفس الجشطالت"، ترجمة صلاح مخيمر وآخرون، مؤسسة سجل العرب، ١٩٦٣م.
٣٥- جورج سنتيانا، "الإحساس بالجمال"، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، (د.ت).
٣٦- حمودة، حسن علي، "فن الزخرفة"، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢م.
٣٧- خليفة، جواته، طاهر، محمد"النخيل والتمور" الرياض وزارة الزراعة والمياه/ إدارة الأبحاث الزراعية بالمملكة العربية السعودية، ١٩٨٣م.
٣٨- خميس، حمدي "مذكرات في علم النفس"، القاهرة، المعهد العالي للتربية الفنية للمعلمين، (د.ت).
٣٩- خليل، حاتم عبدالحميد عبدالرحمن، "القيم البنائية للخط الكوفي وإمكانية توظيفها في اللوحات الزخرقية لطلاب كلية التربية الفنية"، رسالة ماجستير، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، القاهرة، ١٩٨٧م.
٤٠- دسوقي، محمد محمود، "برنامج تجريبي لممارسة التصوير"، يجمع بين دراسة عناصر من الطبيعة وبين قضايا التشكيل المستقل، رسالة دكتوراه، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، القاهرة، ١٩٨٨م.
٤١- دسوقي، محمد محمود "حوار الطبيعة في الفن التشكيلي"، القاهرة، مكتبة فجر الإسلام، ١٩٩٠م
٤٢- ديماند، م.س، "الفنون الإسلامية"، القاهرة، دار المعارف بمصر، ١٩٥٨.
٤٣- ديوي، جون "الفن خبرة"، ترجمة زكريا إبراهيم، القاهرة، دار النهضة العربية، ١٩٦٣م.
٤٤- رفله، عنايات يوسف "القيم الإبداعية في التصوير المعاصر — والإستفادة منها في تدريس التذوق الفني في مجال الأزياء"، رسالة دكتوراه، كلية التربية الفنية، جامهة حلوان، القاهرة، ١٩٧٨م.
٤٥- رياض، عبدالفتاح، "التكوين في الفنون التشكيلية"، ط١، القاهرة، دار النهضة العربية، ١٩٧٤م.

٤٦- ريد، هربرت، "تعريف الفن"، ترجمة إبراهيم إمام ومصطفى الأرنؤوطي، القاهرة، دار النهضة العربية، ١٩٦٢م.

٤٧- ريد هربـرت، "الفـن اليـوم"، ترجمـة محمـد فتحي، جرجـس عبـده، القـاهرة، دار المعـارف، ١٩٦٨م.

٤٨- ريد هربرت، "معنى الفـن"، ترجمـة سـامي خشبه، مصطفـى حبيـب، القـاهرة، دار الكتـاب العربي للطباعة والنشر، (د.ت).

٤٩- زكـي، لطفـي، "نظريـات في السـلوك الفـني وتطبيقاتهـا التربويـة"، القـــاهرة، دار المعـــارف، ١٩٦٩م.

٥٠- سالم، محمد عزيز نظمي، "القيم الجمالية"، الأسكندرية، دار المعارف، ١٩٨٤م.

٥١- سكوت، روبرت جيلام، "أسس التصميـم"، ترجمة محمـد محمـود يوسـف عبدالبـاقي ومحمـد ابراهيم، ط٢، القاهرة، دار النهضة للطباعة والنشر، ١٩٨٠م.

٥٢- شافعي، فريد، "الأخشــاب المزخرفـة في العصـر الأمـوي"، مجلـة كليـة الآداب، جامعـة فـؤاد الأول، المجلد١٤، الجزء الثاني، القاهرة، ديسمبر، ١٩٥٢م.

٥٣- شافعي فريد، "العمارة العربية في مصـر الإسـلامية"، القـاهرة، الهيئـة المصريـة العامـة للتـأليف والنشر،١٩٧٠م

٥٤- شريف، فريال عبدالمنعـم، "نظريـات في أسـس التصميـم والإفـادة منهـا في إنتـاج تصميمـات زخرفية معاصرة"، رسالة دكتوراه، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، القاهرة، ١٩٧٩م.

٥٥- شيخ الأرض، تيسير،"الفحص عن أساس الفنون"، لبنان، إتحاد الكتاب العربي، ١٩٩١م.

٥٦- صليبا، جميل، "المعجم الفلسفي بالالفاظ العربية والفرنسية والأنكليزيـة واللاتينيـة"، بـيروت، دار الكتب اللبناني، ١٩٨٢م.

٥٧- عباس، ماجدة سليم، "الطبيعة في مناهج التربية الفنيــة بالمرحلـة الإعداديـة في مصـر مـع بحـث طرق تدريسها"، رسالة ماجستير، جامعة حلوان، كلية التربية الفنية، القاهرة، ١٩٧٦.

٥٨- عبدالحليم، نوال محمد محمد "أثر الإتجاهات العلمية في تصوير القرن العشرين وإمكانية الإفـادة في تدريس التصوير لمعلم التربية الفنية"، رســالة دكتـوراه، كليـة الرتبيـة الفينـة، جامعـة حلـوان القاهرة، ١٩٧٨.

٥٩- عبدالحليم ، فتح الباب، ورشدان، أحمد حافظ، "التصميم في الفن التشكيلي"، القـاهرة، عـالم الكتب، (د.ت).

٦٠- عبدالحميد، جابر وعبدالرزاق، طاهر محمد، "أسلوب النظم بين التعليم والتعلم"، القاهرة، دار النهضة العربية، ١٩٧٨.

٦١- عبدالدائم، عفاف مصطفى، "الرؤية الفنية وأثرها على نمو التعبير الفني"، رسالة دكتوراه، التربية الفنية، جامعة حلوان القاهرة، ١٩٧٧م.

٦٢- عثمان، عبلة حنفي، "تنمية الإدراك البصري لدى الطفال"، القاهرة، دار النهضة المصرية، ١٩٩٠م.

٦٣- عثمان، عبلة حنفي. مذكرات علم النفس. مكة المكرمة، قسم التربية الفنية، كلية التربية، جامعة أم القرى، ١٩٩١م.

٦٤- عطية، محسن إبراهيم، "الطابع الشرقي للزخارف الهندسية والنباتية في الفنون الإسلامية"، مجلة علوم وفنون، المجلد الثاني، العدد الثاني، القاهرة، مطابع الجامعة، ابريل، ١٩٩٠م.

٦٥- عكاشة، أحمد فكري ، "مساجد القاهرة ومدارسها في العصر الفاطمي"، الجزء الأول، القاهرة، دار المعارف بمصر، ١٩٦٢م.

٦٦- عكاشة، أحمد فكري، "مساجد القاهرة ومدارسها : العصر الفاطمي" القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٥م.

٦٧- عكاشة، ثروت، "القيم الجمالية في العمارة الإسلامية"، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨١م.

٦٨- علام، نعمت إسماعيل، "فنون الشرق الأوسط في العصور أسلامية"، الطبعة الرابعة، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٩م.

٦٩- عوض، حسيني علي محمود، "النظام الهندسي لعنصر النبات تحت الرؤية المجهرية كمصدر لإثراء التصميمات الزخرفية"، رسالة دكتوراه، القاهرة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ١٩٨٣م.

٧٠- فريد نيك، "فن العقل الالكتروني"، رسالة اليونسكو، العدد١٤٢، ابرايل ١٩٧٣م.

٧١- كونل، ارنست."الفن الإسلامي"، ترجمة أحمد موسى، بيروت، دار صادر، ١٩٦٦م.

٧٢- مايرز، برنارد، "الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها"، ترجمة سعد المنصور ومسعد القاضي وآخرون القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٦٦م.

٧٣- محمد، مجدي سيد، "الوحدة النباتية في الفن الإسلامي المصري وأثرها في مجال التصميم التطبيقي الزخرفي المعاصر"، رسالة دكتوراه، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان، ١٩٩٠م.

٧٤- "مختارات من أعمال الفنانين التشكيلين في دول الخليج العربي"، مكتب التربية العربي لدول الخليج، الكويت، ١٩٨٦م.

٧٥- مرزوق، محمد عبدالعزيز، "العراق مهد الفن الإسلامي"، السلسلة الفنية العاشرة، التي تصدرها وزارة الإعلام بالعراق، ١٩٧١م.

٧٦- مرسي، محمد منير، "الإدارة التعليمية وأصولها وتطبيقاتها"، ط٢، القاهرة، عالم الكتب، ١٩٧٧م.

٧٧- مرعي، حسن، "النخيل وتصنيع التمور في المملكة"، الرياض، وزارة الزراعية والمياه، ١٩٧١م.

٧٨- مطر، أميرة "مقدمة في علم الجمال"، القاهرة، دار النهضة العربية، ١٩٧٢م.

٧٩- معلوف، لويس، "المنجد في اللغة والأدب والعلوم"، بيروت، المطبعة الكاثوليكية، ١٩٦٠م.

٨٠- نصر، طه عبدالله، "الفواكه المستديمة الخضرة والمتساقطة الأوراق إنتاجها وأهم اصنافها في الوطن العربي"، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٣م.

٨١- واكد، عبداللطيف، "النخيل"، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٣م.

المراجع الاجنبية

82- Allport, F.H., "The ories of perception and concept of structure", New York: Wiley,1955.

83- Bevlin, M.E .,"Design Through Discovery", New York, Rinehart, 1970.

84- Creswell, K.A.C., "Early Muslim Architecture", Vol. I., Part II, New York, 1979.

85- Dorothea, "Design, Elements and Principles", U.S.A., 1972.

86- Escher M.C., "The Graphic work of M.C. Escher", London, Pan/Ballantine, 1974.

87- Fred J. Chittenden, O.B.E., F.L.S., V.M.H., "Dictionary of Gardening", Vol. IV, Oxford, The Clarendon Press, 1977.

88- Gombrich E.H., "The Senae of Order", Cornell University, New York, Press, 1979.

89- "Grolier Academic Encyclopedia", Grolier International, U.S.A., 1983.

90- Harold, O., "The Oxford Comapion to Art", Design Clarendon, Oxford, 1970.

91- Humbert. C., "Islamic ornamental design", London, Boston, 1980.

92- Lauer, D.A., "Design Basics", New York, Rinehart and Winston, 1979.

93- Mcfee, J., "Art Culture and Enviorement", U.S.A, Kenal hart publishing Co.,1977.

94- Norman P., "What Is A Aesigner", London, Studio Vista, 1971.

95- Pope, A.U., and Ackerman, P., "Survey of Persian Art", From Prehistoric times to present, Vol III, London, 1967.

96- Porter, A.W., "Principles of Design - pattern", Davis, Worcester, 1975.

97- Read H., "The Philosophy of Modern Art", London, Tabe, 1977.

98- Sparkes, R., "Teaching Art Basics", London, 1973.

ملحق رقم (١)

«الدراسة الإستطلاعية»

قامت الباحثة بعمل دراسة إستطلاعية على عينة عشوائية من طالبات المرحلة المتوسطة فى محاولة للتحقق من مدى الحاجة لتقديم مثل هذه الدراسة -محل البحث- وكان حجم العينة مائة طالبة من أربع مدارس من منطقة مكة المكرمة.

وأعدت الباحثة موضوعا زخرفيا من النخيل- تصميمات زخرفية- باعتبار النخيل من الموضوعات المقررة ضمن خطة الدراسة فى هذه المرحلة، وهو فى نفس الوقت العنصر الذى أختارته الباحثة لتنفيذ بحثها. ومنعا لحدوث أى نوع من أنواع التحيز فى تطبيق الدراسة الإستطلاعية، فقد قامت الباحثة بإختيار مجموعة من معلمات التربية الفنية وشرحت لهن أهداف الدرس وطريقة تقديمه وعناصره، بحيث تتولى كل منهن تدريس الموضوع للطالبات. ثم عرضت الباحثة أعمال طالبات العينة على مجموعة من المتخصصين فى مجال التربية الفنية، وحددت إحصائيا متوسطات تقييم الطالبات، والتى توضحها الجداول المرفقة.

ومن تحليل هذه النتائج يتضح مايلى :

- أن هناك نسبة تصل إلى ٤٤٪ من حجم العينة لم تحصل على درجة النجاح.
- أن ٥٦٪ من حجم العينة حصلت على درجة النجاح.

ومن ذلك يتضح أن هناك حاجة ماسة للقيام بالدراسة -محل البحث- فى محاولة لرفع مستوى الإستفادة من تحقيق أهداف تعليم التربية الفنية وتنمية القدرة على الإدراك والإبتكار لدى طالبات مراحل التعليم المختلفة من خلال تغيير نمط وطبيعة الرؤية لعناصر ومكونات الطبيعة المحيطة بنا وتحقيق نوعاً من رفع مستوى الإحساس الجمالى والذوق العام لدى طالبات التعليم العام.

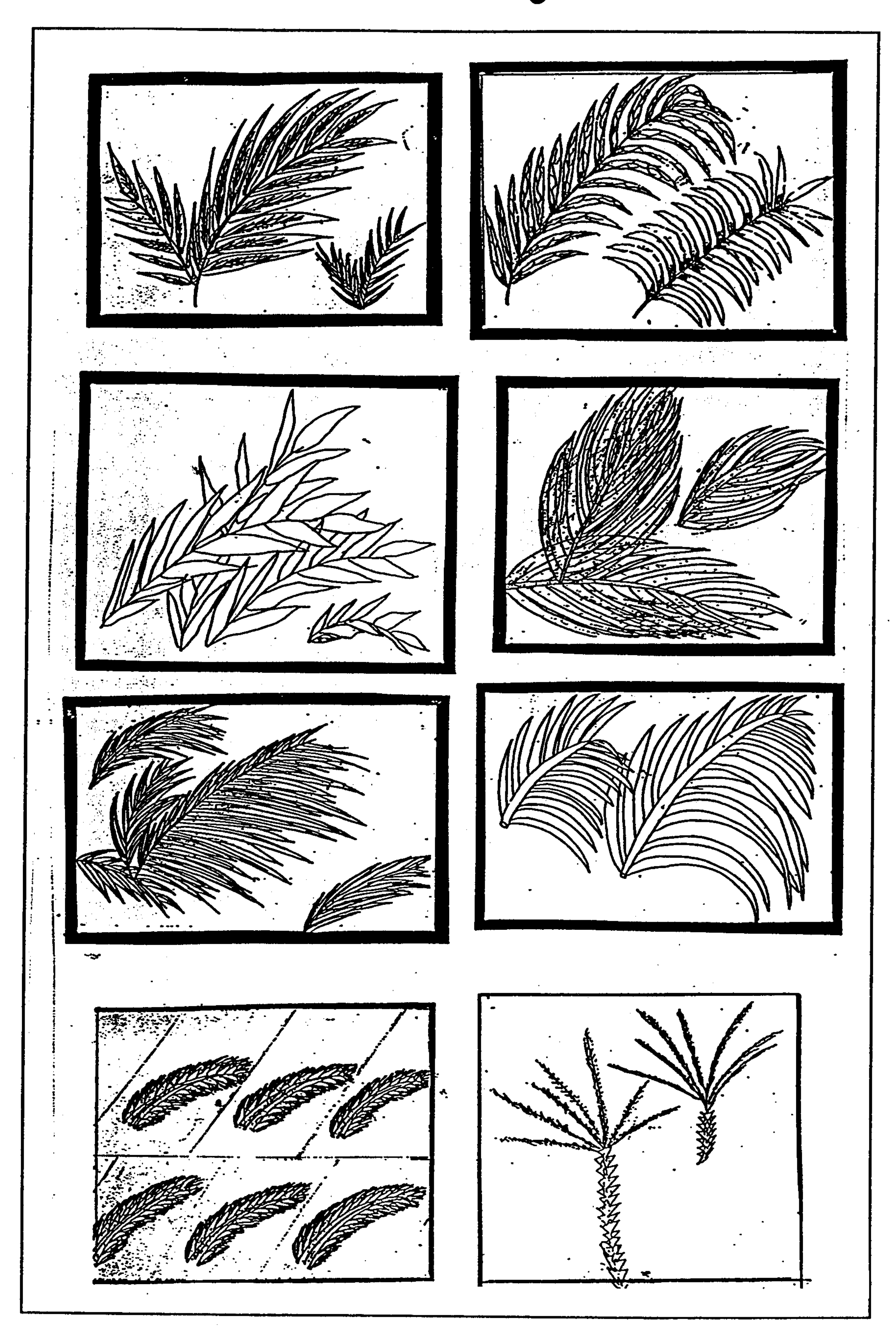
متوسطات تقويم أعمال الطالبات

رقم الورقة	الأساتذة المحكمين							عدد المحكمين	المتوسط	الانحراف	أقل درجة	أعلى درجة
	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧					
٧٨	٤	٠	٣	٤	٣	٤	٥	٧	٣,٢٩	١,٦	٠	٥
١٨	٣	٠	٥	٣	٣	٥	٦	٧	٣,٥٧	١,٩٩	٠	٦
٦٢	٢	٠	٠	٧	٤	٦	٧	٧	٣,٧١	٣,٠٩	٠	٧
٣٨	٢	٠	٠	٦	٥	٧	٧	٧	٣,٨٦	٣,١٣	٠	٧
٨٠	٢	٠	٦	٥	٤	٤	٦	٧	٣,٨٦	٢,١٩	٠	٦
٦٤	٢	٠	٣	٥	٦	٦	٧	٧	٤,١٤	٢,٥٤	٠	٧
٦٦	٥	٠	١	٥	٦	٥	٧	٧	٤,١٤	٢,٦١	٠	٧
٨٧	٤	٠	٦	٤	٥	٤	٦	٧	٤,١٤	٢,٠٤	٠	٦
٦٧	٢	٠	٦	٤	٦	٦	٦	٧	٤,٢٩	٢,٤٣	٠	٦
٤٢	٤	٠	٣	٦	٥	٦	٦	٧	٤,٢٩	٢,٢١	٠	٦
٤٣	٢	٠	٥	٧	٤	٧	٦	٧	٤,٤٣	٢,٦٤	٠	٧
٢٢	٤	٠	٣	٨	٣	٦	٨	٧	٤,٥٧	٢,٩٤	٠	٨
٥٤	٢	١	٧	٧	٣	٥	٧	٧	٤,٥٧	٢,٥٧	١	٧
٧٥	٤	٠	٣	٨	٤	٦	٧	٧	٤,٥٧	٢,٧	٠	٨
٢١	٤	١	٢	٨	٢	٧	٩	٧	٤,٧١	٣,٢٥	١	٩
٤٠	٢	١	٨	٥	٢	٧	٨	٧	٤,٧١	٣,٠٤	١	٨
٤٨	٤	٠	٧	٦	٤	٦	٦	٧	٤,٧١	٢,٣٦	٠	٧
٦٨	٥	٠	٦	٦	٥	٦	٦	٧	٤,٨٦	٢,١٩	٠	٦
٨٣	٦	٠	٦	٥	٤	٧	٦	٧	٤,٨٦	٢,٣٤	٠	٧
٤٩	٢	١	٤	٧	٥	٧	٨	٧	٤,٨٦	٢,٦٧	١	٨
١٧	٥	١	٨	٥	٣	٦	٧	٧	٥	٢,٣٨	١	٨
٧٩	٢	٠	٧	٦	٥	٩	٦	٧	٥	٣,٠٦	٠	٩
٤٧	٣	١	٦	٧	٦	٥	٨	٧	٥,١٤	٢,٤١	١	٨
٩٤	٥	٠	٦	٦	٥	٧	٧	٧	٥,١٤	٢,٤١	٠	٧
١٠	٧	٠	٧	٤	٥	٧	٧	٧	٥,٢٩	٢,٦٣	٠	٧
١٤	٤	٠	٩	٥	٤	٨	٧	٧	٥,٢٩	٣,٠٤	٠	٩
٢٣	٢	٠	٨	٨	٦	٦	٧	٧	٥,٢٩	٣,٠٩	٠	٨
٥٠	٣	١	٧	٨	٤	٦	٨	٧	٥,٢٩	٢,٦٩	١	٨
٥٣	٣	٠	٧	٧	٥	٧	٨	٧	٥,٢٩	٢,٨٧	٠	٨
٩	٥	٠	٤	٧	٥	٨	٨	٧	٥,٢٩	٢,٨١	٠	٨
٤٥	٤	١		٨	٣	٨	٨	٦	٥,٣٣	٣,٠٨	١	٨
٨١	١٠	٢		٤	٣	٧	٦	٦	٥,٣٣	٢,٩٤	٢	١٠
٣٧	٣	١	٩	٨	٤	٥	٨	٧	٥,٤٣	٢,٩٩	١	٩
٨٢	٣	١	٩	٧	٤	٦	٨	٧	٥,٤٣	٢,٨٨	١	٩
٢٤	٢	٠	١٠	٦	٦	٦	٨	٧	٥,٤٣	٣,٤١	٠	١٠
٧١	٥	٠	٧	٧	٤	٧	٨	٧	٥,٤٣	٢,٧٦	٠	٨
٩٥	٥	٠	٦	٦	٦	٨	٧	٧	٥,٤٣	٢,٥٧	٠	٨
٥٢	٣	١	٨	٨	٤	٨	٨	٧	٥,٧١	٢,٩٨	١	٨
٩٨	٧	٠	٧	٦	٦	٦	٨	٧	٥,٧١	٢,٦٣	٠	٨
٢	٨	١	٥	٩	٣	٧	٨	٧	٥,٨٦	٢,٩٧	١	٩
٣٠	٥	١	٧	٧	٨	٥	٨	٧	٥,٨٦	٢,٤٨	١	٨
٣٤	٥	١	٩	٦	٦	٧	٧	٧	٥,٨٦	٢,٤٨	١	٩
١٠٠	١٠	٠	٨	٧	٤	٥	٧	٧	٥,٨٦	٣,٢٤	٠	١٠
٦٣	٤	٢	٨	٨	٤	٦	٩	٧	٥,٨٦	٢,٦١	٢	٩
٥٩	٢	١	٨	٨	١٠	٧	٦	٧	٦	٣,٣٢	١	١٠
٣٥	٥	١	٨	٨	٥	٨	٧	٧	٦	٢,٥٨	١	٨
٧٦	٦	٠	١٠	٧	٦	٦	٧	٧	٦	٣	٠	١٠
٨٤	٧	١	٩	٧	٤	٦	٨	٧	٦	٢,٧١	١	٩
٩٩	٩	٠	٩	٦	٥	٦	٧	٧	٦	٣,٠٦	٠	٩

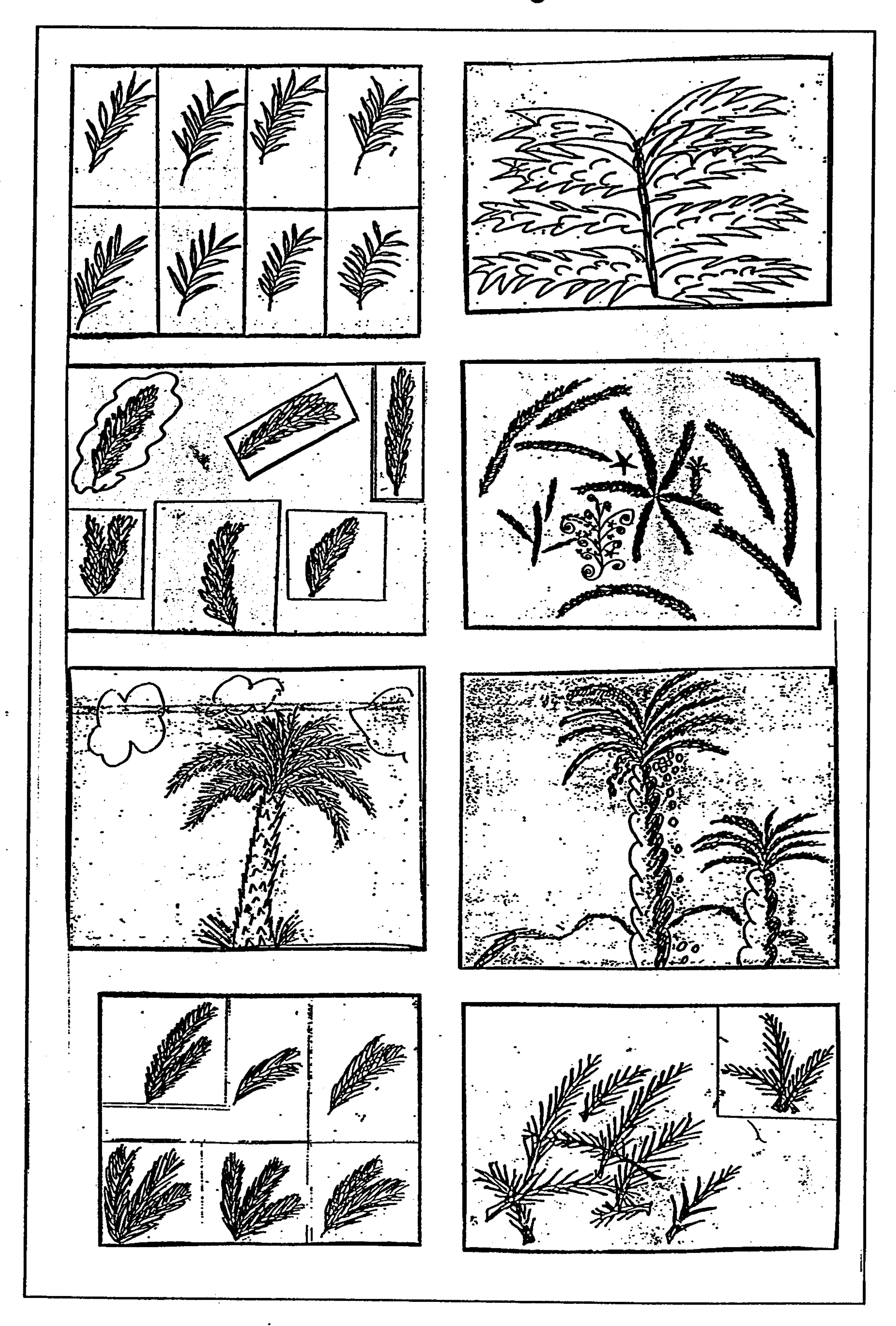
تابع متوسطات تقويم الطالبات

رقم الورقة	الأساتذة المحكمين							عدد المحكمين	المتوسط	الانحراف	أقل درجة	أعلى درجة
	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧					
٧٢	١٠	٠	٥	٨	٧	٤	٨	٧	٦	٣,٣٢	٠	١٠
٣	٨	٥	٣	٦	٥	٩	٧	٧	٦,١٤	٢,٠٤	٣	٩
١٦	٤	١	٩	٦	٧	٨	٨	٧	٦,١٤	٢,٧٩	١	٩
٧٤	١٠	٠	٦	٧	٦	٦	٨	٧	٦,١٤	٣,٠٨	٠	١٠
٥٦	٦	٠	٧	٨	٨	٨	٧	٧	٦,٢٩	٢,٨٧	٠	٨
٩٧	٨	٢	٧	٥	٨	٧	٧	٧	٦,٢٩	٢,١٤	٢	٨
٦٩	١٠	٠	٨	٧	٧	٦	٧	٧	٦,٤٣	٣,١	٠	١٠
٩٠	١٠	١	٧	٧	٥	٧	٨	٧	٦,٤٣	٢,٨٢	١	١٠
٧٣	١٠	١	٩	٧	٥	٦	٨	٧	٦,٥٧	٢,٩٩	١	١٠
٨٨	١٠	٠	٧	٧	٦	٨	٨	٧	٦,٥٧	٣,١٥	٠	١٠
٣٢	٥	٤	٩	٦	٨	٧	٧	٧	٦,٥٧	١,٧٢	٤	٩
٥	٧	١	٧	٨	٨	٧	٩	٧	٦,٧١	٢,٦٣	١	٩
٦٠	٧	١	٨	٨	٨	٧	٨	٧	٦,٧١	٢,٥٦	١	٨
٧٧	٧	١	١٠	٧	٧	٨	٧	٧	٦,٧١	٢,٧٥	١	١٠
٢٦	٥	٣	٩	٧	٧	٧	٩	٧	٦,٧١	٢,١٤	٣	٩
٩٦	١٠	٠	٧	٧	٧	٨	٨	٧	٦,٧١	٣,١٥	٠	١٠
٢٠	٨	٤	٧	٧	٦	٧	٩	٧	٦,٨٦	١,٥٧	٤	٩
٨٥	١٠	١	٩	٩	٥	٦	٩	٧	٧	٣,٢١	١	١٠
٢٩	٧	٢	٨	٧	٩	٩	٨	٧	٧,١٤	٢,٤١	٢	٩
٦	٩	١	٨	٨	٨	٧	٩	٧	٧,١٤	٢,٧٩	١	٩
٨٩	١٠	٠	٩	٨	٧	٧	٩	٧	٧,١٤	٣,٣٤	٠	١٠
١١	٨	١	١٠	٩	٦	٨	٩	٧	٧,٢٩	٣,٠٤	١	١٠
٢٥	٤	٧	٨	٧	٩	٨	٨	٧	٧,٢٩	١,٦	٤	٩
٣٣	١٠	١	٨	٧	٩	٨	٨	٧	٧,٢٩	٢,٩٣	١	١٠
٤٤	١٠	١	٧	٧	٨	٨	١٠	٧	٧,٢٩	٣,٠٤	١	١٠
٣٦	٧	٤	١٠	٨	٥	٨	١٠	٧	٧,٤٣	٢,٣	٤	١٠
٦١	١٠	١	٩	٨	٧	٨	٩	٧	٧,٤٣	٢,٩٩	١	١٠
٢٨	١٠	٥	٧	٨	٦	٩	٨	٧	٧,٥٧	١,٧٢	٥	١٠
٧٠	٥	٣	٩	٩	١٠	٨	٩	٧	٧,٥٧	٢,٥٧	٣	١٠
٤٦	١٠	١	٨	١٠	٨	٦	١٠	٧	٧,٥٧	٣,٢٦	١	١٠
٥٥	١٠	٤	٥	٨	٩	٩	٩	٧	٧,٧١	٢,٢٩	٤	١٠
٦٥	١٠	٣	١٠	٩	٨	٤	١٠	٧	٧,٧١	٢,٩٨	٣	١٠
٩٢	٨	٢	١٠	٩	٧	٨	١٠	٧	٧,٧١	٢,٧٥	٢	١٠
٥٨	٧	٧	٧	٨	٨	٨	١٠	٧	٧,٨٦	١,٠٧	٧	١٠
٨	١٠	٢	١٠	٨	٨	٩	٨	٧	٧,٨٦	٢,٧٣	٢	١٠
٥٧	١٠	١	٩	٩	٨	٨	١٠	٧	٧,٨٦	٣,١٣	١	١٠
٩١	١٠	١	٩	٩	٨	٨	١٠	٧	٧,٨٦	٣,١٣	١	١٠
٤	١٠	٣	١٠	٨	٨	٨	٩	٧	٨	٢,٣٨	٣	١٠
٩٣	١٠	٣	١٠	٩	٨	٦	١٠	٧	٨	٢,٦٥	٣	١٠
١٥	٩	٨	٩	٤	٨	٩	٩	٧	٨	١,٨٣	٤	٩
٤١	١٠	٤	٨	٨	٩	٨	٩	٧	٨	١,٩١	٤	١٠
١	١٠	٦	١٠	٩	٨	٦	١٠	٧	٨,٤٣	١,٨١	٦	١٠
١٩	١٠	٤	١٠	٨	١٠	٨	٩	٧	٨,٤٣	٢,١٥	٤	١٠
٢٧	١٠	٥	٩	٨	١٠	٨	٩	٧	٨,٤٣	١,٧٢	٥	١٠
٨٦	١٠	٤	١٠	٨	٩	٩	٩	٧	٨,٤٣	٢,٠٧	٤	١٠
٣١	١٠	٧	٨	١٠	٧	٨	١٠	٧	٨,٥٧	١,٤	٧	١٠
٧	١٠	٤	١٠	٩	٩	٨	١٠	٧	٨,٥٧	٢,١٥	٤	١٠
٣٩	١٠	٧		٩	٨	٨	١٠	٦	٨,٦٧	١,٢١	٧	١٠
٥١	١٠	٥		٩	١٠	٩	٩	٦	٨,٦٧	١,٨٦	٥	١٠
١٣	٨	٧	١٠	٨	١٠	٨	١٠	٧	٨,٧١	١,٢٥	٧	١٠
١٢	١٠	٧		١٠	٩	٩	١٠	٦	٩,١٧	١,١٧	٧	١٠

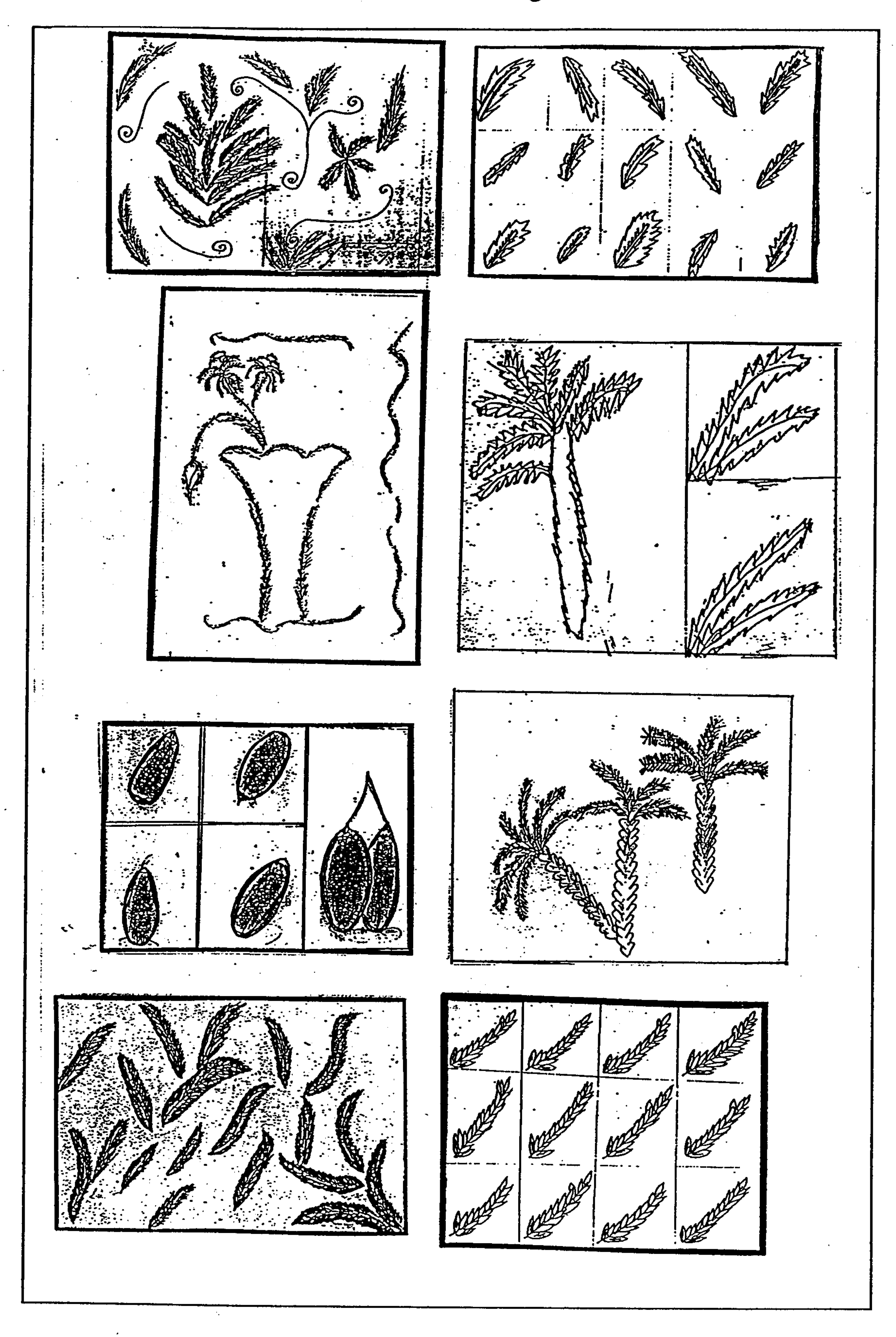
من أعمال الطالبات



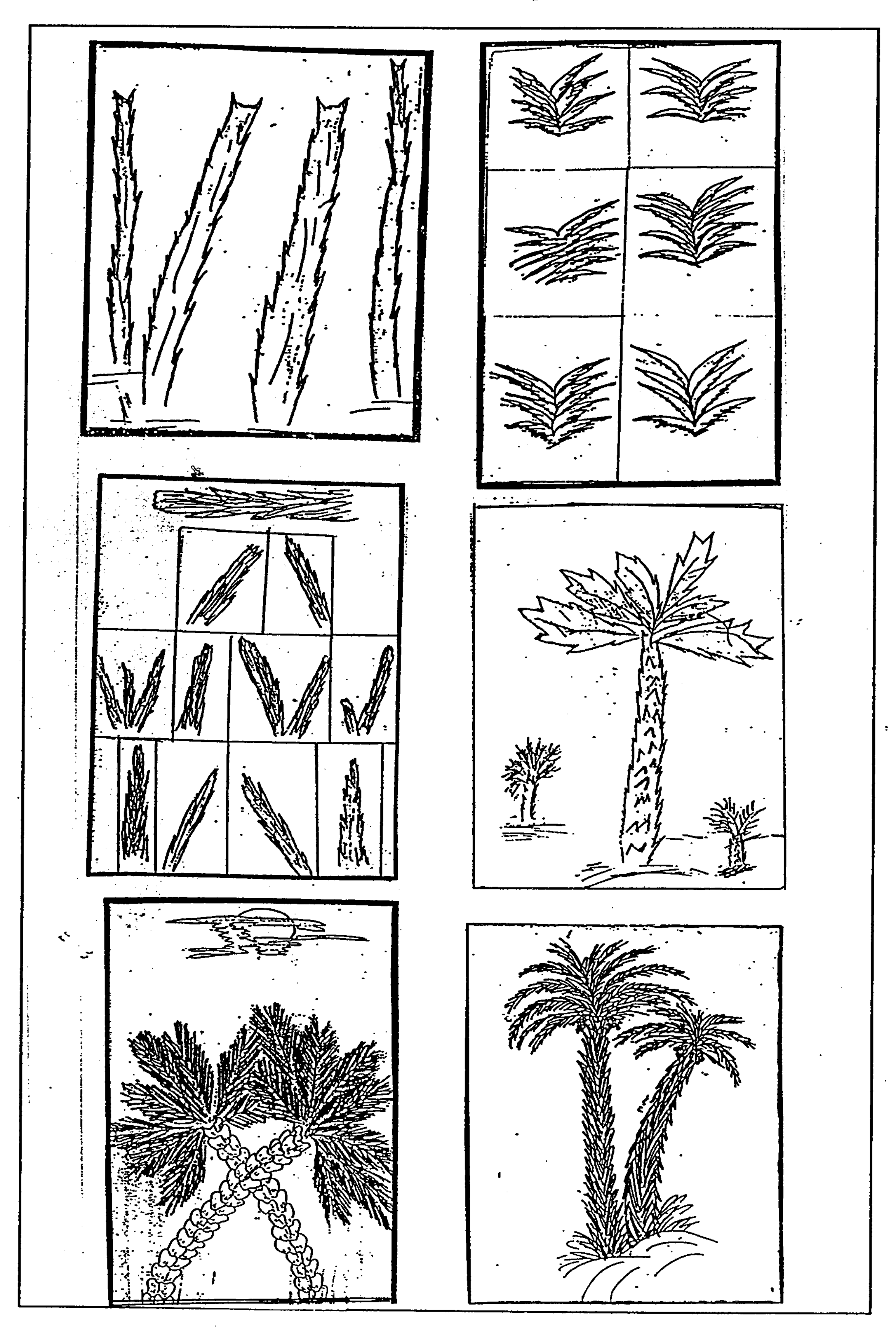
من أعمال الطالبات



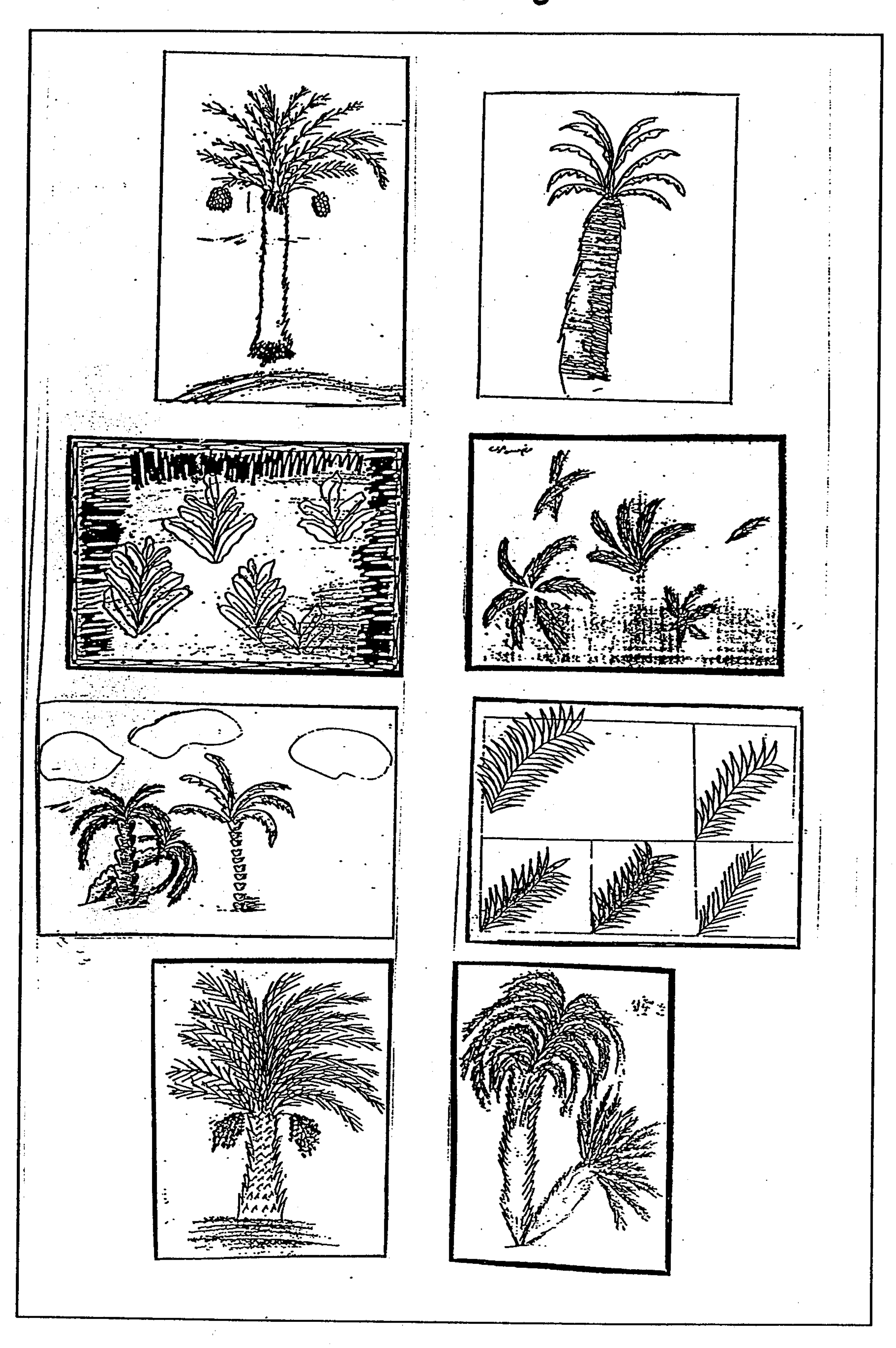
من أعمال الطالبات



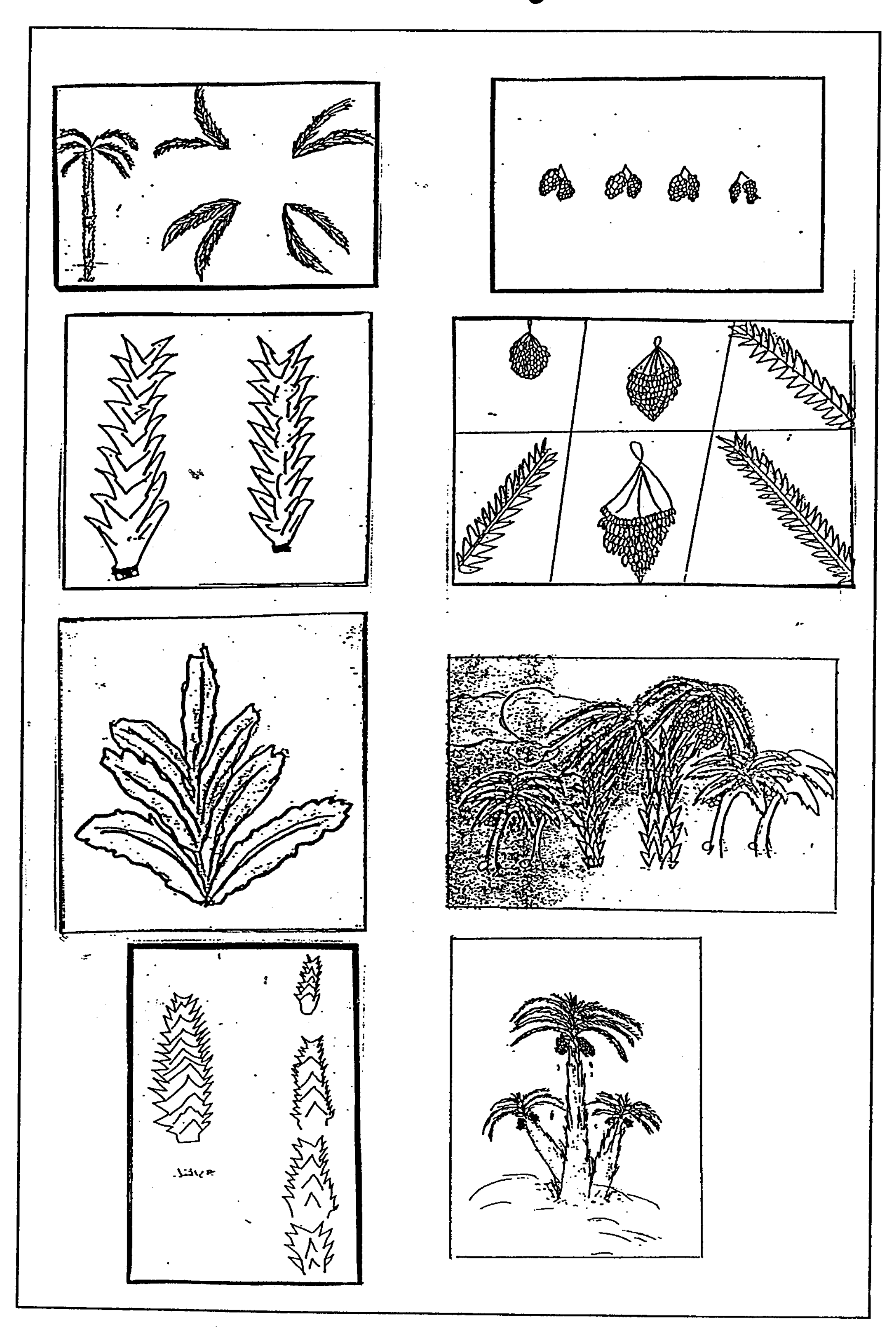
من أعمال الطالبات



من أعمال الطالبات



من أعمال الطالبات



بسم الله الرحمن الرحيم

سعادة الاستاذ الدكتور

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته

حيث اننى بصدد إعداد بحث لنيل درجة الماجستير تحت عنوان «القيم الجمالية والنظم البنائية لمختارات من العناصر النباتية والاستفادة منها فى مجال التصميم الزخرفى». فاننى آمل مشاركتكم فى تحكيم التجربة الإستطلاعية التى اجريتها على طالبات الصف الثالث من المرحلة المتوسطة، وذلك بهدف تحديد مدى الابتكارية التى تتمتع بها التصميمات الزخرفية المنفذة.

ولذا فإننى آمل الاطلاع على التصميمات المرفقة وتحديد درجة من عشرة درجات لكل تصميم بحيث تخصص ثلاث درجات للتحوير، ثلاث درجات للتكرار، وأربع درجات للإتزان وتناسب التصميم. مع التفضل بالأخذ فى الاعتبار مدى الجدة فى التناول لمعطيات التخيل فى الطبيعة.

وتفضلوا سعادتكم بقبول فائق الاحترام

الباحثة

آمال عمر بن مليح

ملخص الرسالة

"القيم الجمالية والنظم البنائية لمختارات من العناصر النباتية والإستفادة منها في مجال التصميم الزخرفي"

يقوم هذا البحث على تنمية الوعي الإدراكي لدارسي الفن من خلال توسيع وتعميق مدى الرؤية لمفردات البيئة المحيطة، حيث تناولت الدراسة أشجار النخيل كعنصر زخرفي وإمكانية الاستفادة منها، بمحاولة استخلاص علاقاتها التشكيلية وقيمها الفنية والجمالية. ثم استثمار نتائج الدراسة بشكل عام في إنتاج مجموعة من التصميمات الزخرفية الجديدة المبتكرة، بحيث يمكن أن تسهم نتائج الدراسة في تغيير طبيعة وحدود واتجاهات وأهداف تناول عناصر الطبيعة كمواضيع تعبيرية في مجال التربية الفنية، حيث إن مشكلة البحث تلخصت في محاولة علاج الرؤية السطحية التقليدية لعناصر الطبيعة التي تقف عند حد الأشكال الظاهرة المحفوظة، مما نتج عنه تقلص الأفكار والقدرات الإبداعية والابتكارية في الأعمال الفنية بشكل عام، ولدى طالبات المدارس وهم محل اهتمام الدارسة كمعلمة للتربية الفنية بشكل خاص وقد تمت الدراسة في ثمانية فصول يمكن إيجازها فيما يلي:

الفصل الأول : "موضوع الدراسة"

تناول تحديد مشكلة البحث، وأهدافه، وحدوده، وتساؤلاته ومنهجيته وأهميته، وإجراءاته ومصطلحاته، والدراسات السابقة والمرتبطة.

وكان الهدف الذي سعى البحث لتحقيقه هو :

- تنمية الوعي الإدراكي والقدرة الابتكارية لدارسي التربية الفنية من خلال توسيع وتعميق مدى الرؤية لمفردات البيئة المحيطة باستخلاص العلاقات التشكيلية والقيم الجمالية لمختارات من العناصر النباتية ــ أشجار النخيل ــ واستثمار نتائج الدراسة في إنتاج مجموعة من الأعمال الفنية المبتكرة. "تجربة شخصية".

أما تساؤلات البحث فكانت :

- ماهي الأسس البنائية والقيم الجمالية المستخلصة من دراسة وتحليل أشجار النخيل في الطبيعة والتراث ؟

- إلى أي مدى يمكن الاستفادة من العلاقات التشكيلية المستخلصة من تحليل النظام الجمالي للعناصر النباتية في إنتاج تصميمات زخرفية مبتكرة تثري مجال التصميم الزخرفي ؟

الفصل الثاني : "حول مفهوم الطبيعة"

تناولت الدارسة في هذا الفصل عددا من آراء الفلاسفة والفنانين التشكيليين حول مفهوم الطبيعة وعلاقتها بالفن، والرؤية الفنية للطبيعة ودورها في الفن كما استعرضت أساليب وطرز التعبير الفني للعناصر النخيلية في الزخارف النباتية من فنون ما قبل الإسلام، الرومانية، والإغريقية، والتي استخدمت أشكال المراوح النخيلية بدرجة قريبة من شكلها في الطبيعة.

الفصل الثالث : "دراسة تحليلية للشكل الظاهري والتركيب البنائي والقيم الجمالية للنخيل"

تناولت الدارسة في هذا الفصل بالدراسة والتحليل العناصر المختارة من أشجار النخيل في الطبيعة وذلك من خلال المحاور التالية :

أ - الشكل الظاهري - ب - التركيب البنائ - جـ- القيم الجمالية.

كما اشتمل الفصل على عرض مجموعة من الصور الفوتوغرافية والرسوم التخطيطه يوضح تحليلها ما تتضمنه عناصر النخيل وأجزاؤه من نظم بنائية وقيم جمالية فنية وتشكيلية، من تكرار وإيقاع وإتزان وتناسب وتماثل وتقابل، أمكن توظيفها في إنتاج تصميمات زخرفية مبتكرة من خلال التجربة الشخصية للباحثة.

الفصل الرابع : "الزخرفة النباتية في الفن الإسلامي"

تناولت الدارسة في هذا الفصل بصورة مختصرة خصائص الزخرفة النباتية في الفن الإسلامي، حيث اتجه الفنان المسلم بحسه المرهف، وذوقه الأصيل وعقيدته الإسلامية للبعد عن محاكاة الطبيعة، ومن خلال تأملاته العقلية التي تدل على أنه يستخدم منطقا رياضيا وهندسيا يصمم فيه معادلات للتقابل والتماثل، ويبتكر العلاقات بين المفردات من خلال التماس والتراكب وغيرها، مع عرض نماذج توضح ذلك.

كما أشارت الدراسة أيضا إلى عرض نماذج لبعض الشبكات الهندسية التي اتبعها الفنان المسلم في صياغاته التشكيلية. وقد خلصت الدراسة في نهاية هذا الفصل إلى مجموعة من النتائج التي امكن استثمارها في بناء تجربتها الشخصية، والتي يمكن أيضا أن توظف في وضع برنامج لتنمية القدرات الإبدعية لدى الطالبات في مراحل التعليم المختلفة.

الفصل الخامس : " تحليل بعض من مختارات الفن الإسلامي التي تتضمن النخيل كعنصر زخرفي"

تناولت الدارسة في هذا الفصل ؟أمثلة مختارة لبعض النماذج الإسلامية التي اتخذت من النخيل كعنصراً زخرفيا في تصميماتها، وتم تحليلها بناء على عدد من الأسس الرياضية والأسس الهندسية والتشكيلية التي اتبعها الفنان الإسلامي، كالتطويع داخل الأشكال الهندسية، والحلزونات الجذرية، والشبكات الهندسية وغيرها من التركيبات البسيطة كالتقابل والتماثل والاتزان وعلاقات التماس....

الفصل السادس : "تحليل بعض أعمال الفنانين المعاصرين التي تتضمن النخيل كعنصر زخرفي".

تناولت الدارسة بالتحليل بعض الأعمال الفنية لبعض الفنانين المعاصرين الذين تناولوا النخيل كعنصر زخرفي في تصميماتهم، مما يحقق نوعا من الدراسة والربط والمقارنة بين تناول الفنان المسلم في الماضي لعناصر النخيل وتناول الفنانين المعاصرين لتلك العناصر، بما يمكن أن يعطي مؤشراً للدارسة يمكّن من تحقيق معالجة جديدة للربط بين تراثنا الإسلامي وخصائص العصر وسماته.

الفصل السابع : "التجربة الشخصية"

تناولت الدارسة في هذا الفصل عرض التجربة الشخصية على ثلاث مراحل :

- المرحلة الأولى : تناولت فيها أثر اختلاف زوايا الرؤية لعنصر من عناصر النخيل بعرض بعض زوايا الرؤية الرأسية والأفقية للقمة النامية (الرأس) لنخيل البلح ونخيل الزينة من خلال النظم التالية:

(أ) نظام الخط المحيطي الظاهري، (ب) نظام خط البناء التتابعي، (جـ) نظام البناء التركيبي للشكل الظاهري. ومن خلال هذه المرحلة تم استخلاص بعض المفردات التشكيلية أساسها اختلاف زوايا الرؤية لعنصر معين من عناصر الطبيعة .

- المرحلة الثانية : تم فيها عمل تصميمات زخرفية بتناول المداخل الستة التالية :
التكرار، والتقسيم والتحريك، والتصغير والتكبير، والشبكات الهندسية، والمستطيلات الجذرية، والتطويع داخل أشكال هندسية.

تناولت فيها أولاً عرضا توضيحيا كاملا لأحد العناصر المختارة من أشجار النخيل (السعفة الريشية) كنموذج أوضحت من خلاله الخطوات التي اتبعتها كأساس بنائي في تشكيل التصميمات الزخرفية، حيث اتبعتها بالشرح والتحليل، ثم استعرضت الدراسة بقية العناصر المختارة في تصميمات زخرفية متنوعة من خلال تطبيق المداخل الستة السابقة.

- المرحلة الثالثة : استعرضت فيها الدراسة ما أنتجته من تصميمات حرة جديدة مستوحاة من الأفكار والمداخل الستة السابقة، وما تحقق لديها من خبرات وانفعالات من حيث الكم والكيف، سواء على العنصر المختار ككل، أو على جزء من أجزائه، أو الجمع بين عدة أجزاء. وبتتابع تلك التجارب أمكن الوصول إلى بعض المستويات في إنتاج تصميمات حرة تراوحت ما بين القرب من الطبيعة الواقعية، والميل إلى التجريد، والتجريد المطلق والتى تتسم بالجدة والإبتكار.

الفصل الثامن :

تناولت الدراسة في هذا الفصل نتائج البحث وتوصياته التي يمكن إجمال أهمها فيما يلي :

- أوضحت الدراسة أهمية توسيع مدى وعمق الرؤية لعناصر الطبيعة، للكشف عن النظم البنائية والقيم الجمالية (لأشجار النخيل) بما يثرى مجال التصميم الزخرفى.
- إن الخيال الفني يعتمد أساساً على حصيلة الرؤية البصرية المتعمقة، وبدونها لايمكن للفرد أن يستخلص أفكارا جديدة، إذ لابد أن يكون هناك إرشاد مباشر مبني على أسس سليمة، فالخيال مستمد من عناصر الواقع أصلاً ويبنى على أسس بصرية.
- إن وضع أشجار النخيل كعنصر أساسي ضمن مناهج التربية الفنية- بما يضمن تناول جميع المراحل الدراسية لأهميته من الناحية البيئيه ولما تحتويه تلك الأشجار من طرز مختلفة وقيم جمالية للطبيعة- يمكن أن يثري مجال التصميم الزخرفي.
- إن الأسس والقواعد الفنية للتركيب البنائي الظاهري للعناصر النخيلية القائمة على العلاقات الخطية والنظام البنائي التتابعي من الخاص إلى العام يمكن أن تكون لها القدرة على إعطاء علاقات